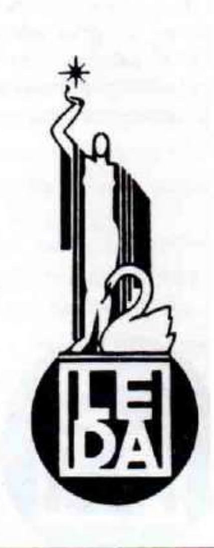
M. BONTCÉ

EL DIBUJO Y LA PINTURA DE MEMORIA

SEXTA EDICION
REFORMADA



LAS EDICIONES DE ARTE
Riera San Miguel, 37
BARCELONA

* * * * *

El propio Goya decía, que la prontitud para ver y la retentiva de la visión eran las cualidades del género que él perseguía, y que sólo demostraban tales cualidades aquéllos que, por ejemplo, apreciaban y recordaban, fijándolos en la memoria, los cinco puntos capitales de una figura que caía de un tejado al suelo, no teniendo más tiempo para hacer la observación que aquél que durara la caída.

A. de Beruete.

Si quieres tener noticias de las formas de las cosas, comienza por sus pequeñas partes y no pases a las segundas hasta no tener primero, en la memoria, las primeras; si no lo haces de esta suerte, alargarás el estudio.

L. de Vinci.

Piensa atentamente en las pinturas que has visto y en las cosas naturales, cotejando lo uno con lo otro, inquiriendo y buscando, en aquella retirada quietud, lo más perfecto y hermoso, dulce y relevado. Porque haciendo la imaginación este sabroso ejercicio, se retiene, guarda y confirma en tu memoria mucha variedad de cosas de las que has visto.

Francisco Pacheco.

El sueño no consiste en la producción voluntaria de imágenes nuevas, sino en el recuerdo involuntario de cosas vistas. Ignoro si esta explicación puede ser aplicada a todos los grandes creadores, pero me parece la más exacta sobre los que yo he estudiado de cerca: Dante, Turner, Scott y Tintoretto. Representaros todo lo que éstos hombres han podido oír o ver durante toda su vida y que quedó fielmente en su memoria como un gran almacén. En los poetas, hasta la sílaba oída en su más tierna infancia; en los pintores, el pliegue más sutil de una tela, la forma de una hoja o piedra y suponer a la imaginación volando por encima de estos tesoros no catalogados, una imaginación capaz de evocar en cualquier momento imágenes o ideas y adaptar unas a otras. Así concibo yo el espíritu creador.

John Ruskin.

* * * * *



Depósito legal: B. 37015 - 1975

ISBN 84 - 7095 - 052 - 5

Introducción

Cuando tengas dibujada muchas veces una cosa, trata de hacerla sin miedo.

LEONARDO DE VINCI

La memoria es la facultad de recordar. Por ella evocamos la imagen vista o pensada, siendo posible transcribir gráficamente sus movimientos veloces, los más furtivos efectos de luz y toda la vida infinita que la naturaleza ofrece.

El cultivo de esta facultad es, quizás, la empresa más fecunda que el artista ha de realizar en su formación. Salvo casos de individuos excepcionales en los que la memoria alcanza un desarrollo extraordinario, por lo general, esta facultad resta cohibida o estéril en nuestro cerebro. Todos la poseemos en potencia, pero, como todos los órganos, exige de un ejercicio constante que la desarrolle y estimule hasta conseguir retener, permanentemente, lo visto o imaginado.

Esta visión interior no es una facultad creativa, pero si se la disciplina y amplía, genera una ayuda extraordinaria a la imaginación por la precisión y permanencia de un abundante material útil de observaciones vivas e impresiones de todo género. La imaginación encontrará, en este ordenado almacén de nuestros recuerdos. la substancia más variada de motivos reales percibidos por nuestros ojos o soñados por nuestro cerebro.

El gran pintor inglés Reynolds, decía en uno de sus famosos discursos: «La mayor parte de la vida de cada hombre ha de ser empleada en reunir materiales para el ejercicio de su aptitud. Todo cuanto se inventa, hablando en términos estrictos, no es otra cosa que una combinación de las imágenes que previamente se recogieron y depositaron en la memoria. *Nada sale de nada.* Aquél que no supo proveerse de elementos y guardarlos, no estará nunca en condiciones de poder inventar y combinar».

La memoria puede y debe ser cultivada, pues no se desarrolla por sí misma. La habilidad o maestría se alcanzan por el conocimiento y la práctica. El cultivo de la memoria es una gimnasia fácil, compatible con todos los métodos de aprendizaje, pero que, indispensablemente, ha de ser considerado como base del que se adopte. Muchos artistas profesionales han tenido necesidad de cultivar y desarrollar su memoria, años después de haber terminado el aprendizaje primario y perdiendo así un gran tiempo de aprovechamiento de esta preciosa facultad en el ejercicio de su arte.

Los pintores japoneses han sido los precursores de la mnemotécnica visual. Ellos no realizan jamás sus pinturas del natural. Desde niños aprenden a observar y concentrar toda su atención y estudio sobre el modelo, mirándolo largamente, hasta saberse de memoria su

estructura, proporciones y detalles. Su predilección se manifiesta por las formas vivas, de las que tantos maestros japoneses nos han dejado dibujos y estampas maravillosos. En las escuelas de arte del Japón es corriente ver una jaula de ratoncillos rodeada por un grupo de niños que estudian, atentamente, los movimientos de los blancos roedores y que, luego, sin el modelo a la vista, los dibujan con línea sintética y expresiva.

El pintor japonés, cuando se dispone a trabajar, se sienta sobre el suelo, con la hoja de papel o seda ante él. Durante un largo espacio de tiempo se concentra en sí mismo, meditando profundamente, hasta que el cuadro surge claramente en su espíritu. Con un golpe de pincel sitúa un punto de su composición y, rápidamente, absorto en su visión interior, fija con seguridad y destreza increíbles trazos y detalles, hasta completar la composición que ha ido «viendo» en su cerebro. Este trabajo, realizado en minutos, ha sido profundamente observado y pensado en largas horas. Su pincel ha ido trazando líneas flexibles y movidas, contornos y formas de un modelo visto y luego expresado con un concepto simple y un extraordinario sentido de la belleza.

Existe la leyenda de un Emperador que quiso conocer las orillas maravillosas del Kia Ling y encargó al más grande pintor de la China, Wou-Tao-Tsen, que partiera para estos lugares y trajese sus imágenes de ensueño. Al regresar el pintor se presentó al Emperador sin llevar ninguna de las reproducciones requeridas. Wou-Tao-Tsen declaró que en su cabeza traía todos los paisajes vistos en esta larga excursión, y ante la corte asombrada, en

TICIANO



un solo día, pintó un largo e interminable paisaje, representando el curso de un río de trescientas leguas, con todos sus afluentes, montañas, figuras, pájaros y hasta la inmensa y varia vegetación de su recorrido.

De Brangwyn, el formidable pintor y grabador inglés, una de las figuras más grandes y poco estudiadas del arte de nuestro tiempo, transcribimos una conversación con Belleroche, y que éste reproduce en su libro «Brangwyn Talks».

«—¿Podría pintar cuadros como éste, de memoria?

»—Claro, porque he educado mi imaginación. Siempre llevo el libro de notas y anoto cuanto encuentro interesante. Si Ud. lo hace, verá, al cabo de algún tiempo, cómo muchas escenas le quedan grabadas en la memoria. He hablado con muchas personas que me han dicho: —No sé cómo puede recordar el dibujo de una campesina desplumando un ave — y es que yo he dibujado centenares de campesinas desplumando aves, y cada vez ha quedado algo en mi mente.

»—Así, pues, podría pintar un edificio de Venecia, si quisiese?

»—Venecia... —susurró—. Podría pintar escenas de Cahors, Florencia y Africa. Podría entrar ahora en el estudio y bosquejar unas cuantas barcazas en el Rialto. En realidad, esto es lo que hago. Ayer mismo pinté un boceto representando unas cuantas mujeres tendiendo la ropa en una pequeña calle española.»

Leonardo de Vinci, en su famoso «Tratado de la Pintura», aconsejaba el desarrollo y ejercicio de la memoria «visual», pero ha sido, a fines del pasado siglo, cuando se inició un extraordinario interés hacia estos ejercicios, ante los increíbles resultados obtenidos por el famoso maestro Lecoq de Boisbaudran.

Su libro «Educación de la memoria pintoresca», aparecido en 1847 y reeditado en 1862, revolucionó todos los antiguos conceptos. Sus discípulos más destacados fueron los luego famosos maestros, Rodin, Fantin-Latour, Legros, Whistler, Bellanger y muchos otros que alcanzaron puestos eminentes en las avanzadas artísticas.

Actualmente la enseñanza del dibujo y la pintura de memoria se practica de forma distinta a la dictada por Lecoq, aun cuando hemos de reconocer que el tiempo no ha modificado el fundamento de sus enseñanzas, verdaderamente únicas y excepcionales en su base de estudio por la retención visual del modelo. En las escuelas de hoy acostumbran a mostrar a los alumnos un objeto de complicada construcción, pidiéndoles que lo reproduzcan de memoria. Por la imprecisión actual de este estudio, el alumno observa superficialmente el modelo, sin retener su estructura, proporciones ni detalles. Su visión ha sido difusa y el resultado es una reproducción más imaginada que vista. Antes de dibujar de memoria es preciso «ver» y «conocer» el modelo íntimamente; debe «aprenderse» su forma, proporciones y detalles; debe «clavarse» en el cerebro «todo» el modelo, apreciándolo, lo mismo con los ojos abiertos que cerrados. Entonces es cuando se está en condiciones de expresar lo observado. Se da el caso de que el peor alumno es el que visualiza y reproduce más fácilmente, mientras que otros, más capacitados, encuentran difícil el ejercicio. Y es que, en aquel alumno torpe, su capacidad de observación y retentiva se halla más desarrollada, sabe observar mejor y más atentamente que aquel otro que tiene más sentido de la forma.

Es indiscutible que el mejor resultado se obtiene cuando el cultivo de la memoria se considera, no como una simple parte del estudio del dibujo, sino como un sistema propio, tal como lo practican los japoneses.

Whistler, para desarrollar su memoria, estudiaba sus nocturnos acompañado de un amigo, y, luego, vuelto de espaldas, describía a aquél detalles y efectos. A la mañana siguientes pintaba el cuadro y conseguía una reproducción que si difería del original era muy escasamente y más bien por sentido interpretativo que por variación del modelo observado. Millet, que, aparentemente, era un hombre perezoso, observaba y captaba la vida aldeana en sus largos períodos de «quietud» animada y fecunda y producía luego, en su estudio, cuadros que daban la impresión de haber sido realizados en plena vida natural.

Se cita el caso de unos piratas de la moda, muy cotizados en París, que asisten a las grandes exhibiciones de modas, por las que desfilan de cien a doscientos cincuenta vestidos distintos. Aquéllos observan y retienen y luego se refugian en un café y dibujan rápidamente, con asombrosa memoria, multitud de modelos con todos sus detalles y accesorios, que luego son copiados por modistos poco escrupulosos o enviados a los países europeos o americanos.

El famoso ilustrador español Urabieta Vierge realizó un viaje por la Mancha sin tomar apunte alguno sobre el carnet, pero estereotipando en su cerebro paisajes y tipos que luego reprodujo maravillosamente en el libro «Au pays de Don Quichotte», de Jaccaci.

Crawhall, el pintor inglés, fue educado por su padre, pintor también, quien le enseñó a observar y a expresar lo estudiado, horas, días y hasta semanas después, en apuntes de memoria, sin dejar que emplease la goma de borrar y obligándole a realizar un dibujo tras otro, hasta conseguir el efecto visto.

En todos los maestros antiguos ya existía en potencia el cultivo de la memoria visual. Todos sus bocetos, composiciones y muchos dibujos, fueron realizados sirviéndose de la imaginación y la inventiva, extrayendo del vasto almacén de los recuerdos y de las observaciones retenidas este y aquel material, que completaron y estructuraron la obra fantástica del genio.

Iniciaremos nuestro estudio con una breve noticia sobre la evolución y función mnemotécnica y sus diferentes formas de desarrollo, practicadas desde los tiempos antiguos. A continuación expondremos un esquema razonado y comentado del método de Lecoq, terminando por una metodología ordenada del cultivo de la memoria visual hasta su finalidad más amplia y útil en el campo maravilloso de todas las artes bellas.

I.- La ciencia mnemotécnica

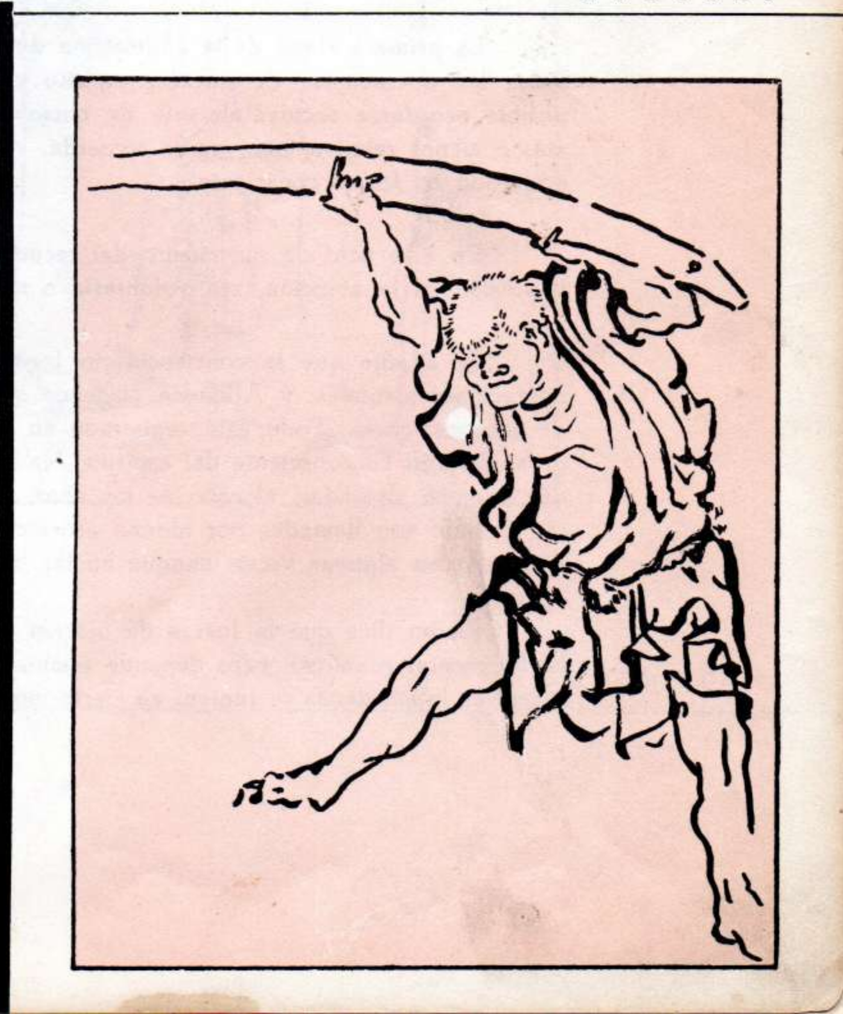
El ingenio se adelgaza con el ejercicio. La memoria se acrecienta usando y aprovechándose de ella.
J. LUIS VIVES

Sería desorbitar el propósito si nos adentrásemos en un árido campo científico y psicológico completamente ajeno a nuestra especulación eminentemente práctica, pero creemos indispensable resumir en estas nociones elementales los trabajos que, hombres eminentísimos, han dedicado al estudio y desarrollo de la facultad memórica y en cuyas experiencias y escritos basamos esta breve noticia, de interés en la iniciación de la metodología requerida en el estudio de la memoria visual, aplicada a las artes.

Dice Julliot que el recuerdo y la memoria son dos operaciones parecidas, pero bien distintas. Recordar designa la operación por la que, impresiones anteriormente registradas, reaparecen en el campo de la conciencia, sin esfuerzo de la voluntad, por asociación de ideas, parecidos, etc. Hay en la operación del recuerdo una parte de acción, puramente fisiológica e independiente, muy a menudo, hasta en las personas más inteligentes, de la menor participación de su inteligencia o de su voluntad. El recuerdo no es la memoria; es la resurrección de una impresión anterior. Esta resurrección se producirá accidentalmente, de una manera más o menos feliz y frecuente, según las condiciones orgánicas del ser. Pero tan fácilmente y tan a menudo como pueda reproducirse, no será jamás posible confundirla con la memoria, que es la facultad de «hacer revivir» esta impresión, expresándose así la intervención de nuestra voluntad en la memoria.

Recordar, explica Atkinson, es la operación de la memoria por la cual se

HOKUSAI



devuelve, en el campo de la conciencia y por un esfuerzo de la voluntad, una impresión anteriormente recibida. Cuando el recuerdo es, en apariencia, automático, la memoria es un acto volitivo y se acompaña generalmente de esfuerzo. Reconocer designa la operación por la que, cuando vemos u oímos cualquier cosa, comprobamos que la hemos visto u oído anteriormente. Esta comprobación puede no ser inmediata, sino ser resultante de una reflexión. En igual caso la memoria registra dos impresiones distintas de la cosa, pero si, más tarde, nos apercibimos de la identidad de las dos impresiones, se funden en una. Y añade: Si por una práctica inteligente adquiriésemos la costumbre de recordar cada día los conocimientos que tenemos como reserva, daríamos a nuestro espíritu un bienhechor ejercicio; aumentaríamos nuestras facultades de memoria, ènsancharíamos el campo de nuestros conocimientos útiles; desarrollaríamos nuestras facultades de razonamiento, de comparación, etc., y estaríamos mejor informados sobre una infinidad de materias. Hacer renacer esos almacenados recuerdos nos obligaría a clasificarlos, a arreglarlos en un orden conveniente, a hacer comparaciones de ideas, a sacar conclusiones y a poner en obra una multitud de facultades mentales en beneficio del desarrollo y la cultura de nuestro espíritu. Muchos de entre nosotros, se asemejan a avaros que han acumulado metales preciosos que jamás utilizarán ni volverán a ver.

Según Julliot, las tres operaciones constitutivas de todo acto de memoria son: percepción, conservación y evocación, que ordenaremos más claramente, determinándolas por su ejercicio en el juego mnemotécnico: 1.° Un acto o una percepción original. 2.° La puesta en reserva y la conservación de la noción adquirida. 3.° La evocación en el campo de la conciencia de la noción así conservada.

La primera etapa es la adquisición de la noción, y para ello es muy necesario que todas las operaciones de nuestro espíritu y nuestra sensibilidad sean conscientes. Será posible acordarse accidentalmente de nociones percibidas en condiciones de inconsciencia más o menos relativa, pero no se recuerda, voluntariamente, más que aquello que ha sido adquirido en forma consciente.

En este acto de nacimiento del recuerdo la condición esencial para la más clara impresión es la atención, sea voluntaria o suscitada y sostenida por el interés.

Se admite que la conciencia no forma más que una parte restringida de nuestras operaciones mentales, y Atkinson pretende que en todo acto consciente, hay un último plan de subconsciencia. Todo está registrado en alguna parte, que, el mismo Atkinson, llama el gran almacén subconsciente del espíritu. Nada es, jamás, absolutamente olvidado; las cosas que parecen olvidadas, al cabo de los años, pueden reaparecer en el campo de la conciencia, cuando son llamadas por alguna asociación de ideas, algún deseo, necesidad o esfuerzo y reaparecen algunas veces, aunque no las busquemos.

Pieron dice que la fuerza de fijación de un recuerdo depende de la intensidad de un hecho mental primitivo, pero depende también de la repetición de ese hecho mental cuyas sucesivas intensidades se juntan, en cierto modo, para acrecentar la persistencia memorial.



REMBRANDT

Según Dugas, debemos distinguir entre la memoria bruta y la memoria organizada. La memoria bruta ignora los sacrificios; tiene por fórmula: todo o nada. Puede zozobrar enteramente, pero no sufre descrédito; entre el olvido total y la conservación completa no hay grados. Un muchacho carnicero que es capaz de recitar un trozo de «Fedra» en un acceso de fiebre cerebral, no sabe una palabra de la pieza cuando la fiebre ha desaparecido. Por el contrario, la memoria organizada es un salvamento parcial e inteligente de las impresiones del pasado; deja escapar y morir aquello que le estorba, y así asegura mejor la conservación de un cargamento precioso. La memoria bruta no sabe más que adquirir y amontonar; la memoria organizada hace una selección entre sus adquisiciones y renuncia, juiciosamente a lo que considera inútil.

Muchas impresiones, afirma Atkinson, no será jamás resucitadas, sea por un esfuerzo volitivo, sea involuntariamente o por asociación de ideas. Sin embargo, la impresión subsiste y se manifiesta en nuestros actos y en nuestros pensamientos. Si pudiéramos penetrar las profundidades del espíritu subconsciente, volveríamos a encontrar todas las impresiones que el espíritu tiene recibidas; el registro de todo pensamiento que nos haya surgido, el recuerdo de todos los actos de nuestra vida. Esto está allí, invisible, pero ejerciendo sobre nosotros una influencia sutil. Somos lo que somos hoy a causa de lo que hemos pensado, dicho, visto, oído, sentido y hecho ayer. El hombre es un compuesto de su pasado. No hay un pensamiento, no hay un acto, no hay una impresión de nuestra vida pasada que no haya tenido su influencia para fijar nuestro estado intelectual y moral actual. Nuestras opiniones y pensamientos de hoy son el resultado de una larga sucesión de pequeñas experiencias en el pasado olvidadas después de largo tiempo y que no volverán, quizás, jamás en la vida. Sólo serán capaces de evocación voluntaria las nociones que hayan sido adquiridas en estado consciente.

G O Y A



Para conservar una noción es preciso ponerla en lugar seguro, en un sitio apropiado de esta memoria y vigilarla atentamente. Será preciso, ante todo, poner orden en las nociones adquiridas, clasificarlas y asignándoles, siempre que sea posible, un sitio y para retenerlas bien, asociarlas a sus vecinas; será preciso organizarlas, como dice Dugas. Este, estableciendo la distinción entre la memoria bruta y la memoria organizada, aporta el hecho siguiente:

Sterne dice que, en Italia, no pudo llegar a hablar la lengua del país, aunque la había estudiado y que su criado, todavía adolescente, la aprendió en pocos días, sin tener, como su maestro, el auxilio del estudio y el conocimiento de la lengua latina. El joven había aprendido la lengua por el lado material y el hombre maduro tenía necesidad de coger el lado metafísico, lo que no puede hacerse más que con el tiempo. Pero, después de salir de Italia, el maestro conservó siempre lo poco que sabía y el criado perdió todo su saber, tan rápidamente como lo había adquirido.

Madame Swetchine dice que la cultura del ingenio y una bien ordenada instrucción ayudan a la memoria. Difícilmente se graba una idea aislada en el cerebro, pero, cuando esta idea, de importación reciente, encuentra algún punto de contacto que ya de antemano existía en la inteligencia, únese a aquello que la es análogo y forma, con lo que la precede y con lo que la sucede, una cadena cuyo prolongamiento es la prenda misma de su fuerza. Allí, como en todas partes, cuantas más riquezas se tienen, más fácil es enriquecerse. Pero Julliot rectifica.

No es suficiente clasificar y asociar. El recuerdo, o más bien la trama de los recuerdos asociados, no tendría consistencia sino por el ejercicio, por la repetición, por el hábito. La repetición es un acto que, a la vez, conserva y evoca. Se conserva, repitiendo y repitiendo se toma el hábito de la evocación, que, después de un cierto tiempo, obedece al menor mandato de la voluntad. En la repetición, las intensidades sucesivas del hecho mental se superponen y añaden, para aumentar la persistencia memórica. La repetición, dice Bergson, tiene, por verdadero efecto, descomponer primeramente, recomponer después y hablar así a la inteligencia del cuerpo. Desarrolla, a cada nuevo ensayo, movimientos envueltos; llama cada vez la atención del cuerpo sobre un nuevo detalle que había pasado desapercibido, hace que olvide, que clasifique y subraya lo esencial; encuentra, una a una, en el movimiento total, las líneas que marcan la estructura interior. En este sentido un movimiento es aprendido desde que el cuerpo lo comprende.

Pero se trata de repetir en forma reflexiva, de manera inteligente y no como un autómata. Dice Dugas, que después de ser dado el lujo y el placer de comprender, no es preciso tomarse la pena de aprender, es decir, de impregnarse bien de lo que se

ORTEGO



ha comprendido que se presenta, por sí mismo, al espíritu todas las veces que es necesario y sin ningún esfuerzo de atención expresa. Según Gustavo Le Bon, es preciso hacer pasar el consciente al inconsciente, pero pudiendo volver a ser consciente; como una luz no apagada pero en la que se ha dejado la llama y que se puede siempre volver a encender.

El tiempo madura el trabajo inconsciente de la memoria. Se ha notado que el espacio de las repeticiones es ventajoso. Es más provechoso leer muchas veces con intervalos que muchas veces seguidas. Lo que se relee, una vez por semana, acaba por incrustarse, mucho mejor que al día siguiente del estudio.

Dice el Dr. Johnson, que el psicólogo alemán Ebbinghaus estuvo tratando de encontrar las leyes que rigen la adquisición de conocimientos y el olvido. Durante dos años hizo experimentos consigo mismo y con su propia memoria. Formaba una lista de palabras sin significado, como r-i-c, n-a-l, k-i-b, y se la aprendía de memoria. Escogía palabras sin significado, porque sólo así podía estar seguro de que cada esfuerzo, para aprendérselas de memoria, sería igualmente difícil y le daría una pauta.

Ebbinghaus constató que, cuando había aprendido un grupo de palabras hasta poder recitarlas sin un solo error y, luego, se olvidaba de ellas durante veinte minutos, podía aprender de nuevo la extraña lista de sonidos, precisamente en el 43 por 100 del tiempo que primitivamente había empleado para ello. Si suspendía el trabajo de la memoria durante nueve horas, después de aprender las palabras, notaba que su impresión se había borrado mucho más y que tenía que emplear el 65 por 100 del tiempo anteriormente necesario para aprenderlas de nuevo. Pero Ebbinghaus observó que si estudiaba una lista de palabras y luego esperaba un día y una noche completos —veinticuatro horas—, podía volver a aprender su lección en el mismo tiempo, casi exactamente como si sólo hubieran pasado nueve horas.

El mismo Dr. Johnson añade: está fuera de duda que la hora más indicada para recordar, del modo más efectivo, es, precisamente, antes de dormirse. Esto es absolutamente cierto en las diversas clases de trabajo regular de la memoria, utilizado en las pruebas. Algunos estudiantes que tomaron parte en los experimentos prefirieron trabajar por la mañana, porque así creían que podían aprender de memoria con menos esfuerzo. Pero los experimentos demostraron que aún podían recordar mejor lo que habían aprendido en la noche.

En algunos experimentos, cuando los estudiantes sabían la lección perfectamente, se acostaban para descansar ocho horas. Se entretenían con sus ocupaciones y diversiones todo el día, hasta que pasaban veinticuatro horas; entonces, trataban de recordar la mayor parte de lo aprendido y volvían a aprender lo que habían olvidado, tan rápidamente como les era posible. En otros experimentos los estudiantes aprendían una lección de memoria y la volvían a aprender veinticuatro horas más tarde, pero lo hacían a diferentes horas del día, como, por ejemplo, durante la mañana, avanzada la tarde o al entrar la noche.

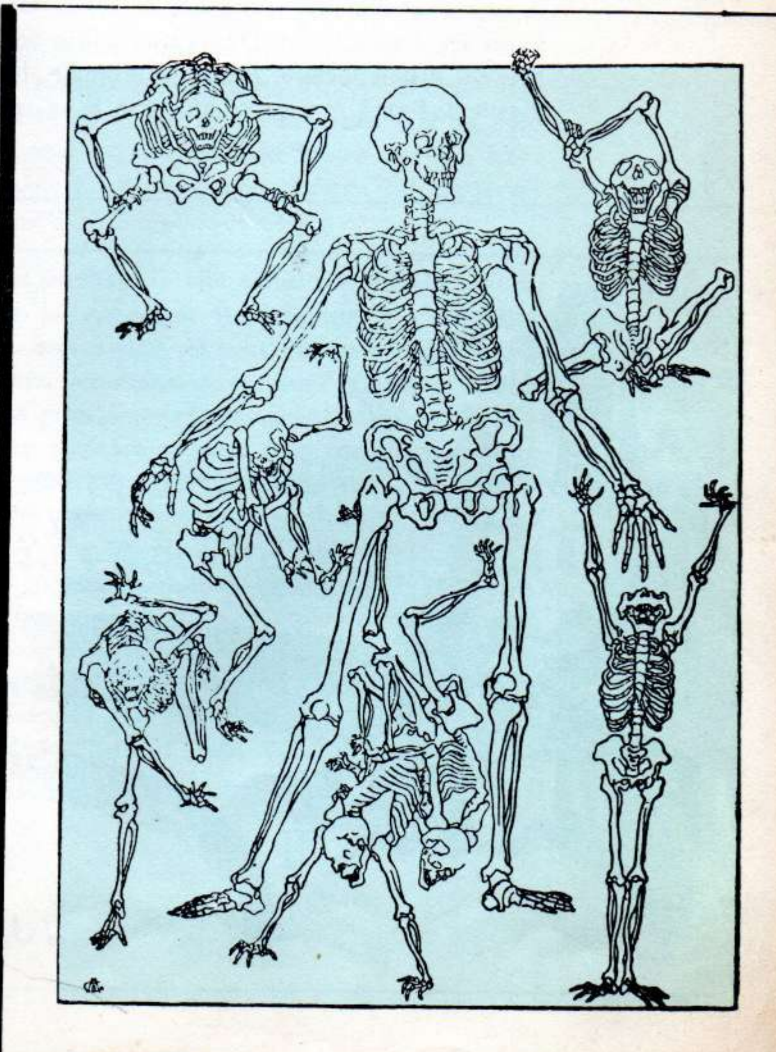
El resultado fue tan notable que cualquiera podrá, justificadamente, apostar cien mil contra uno que no se trataba de una simple casualidad. En síntesis: lo que los sujetos apren-

dieron antes de dormirse, lo recordaron mejor y lo volvieron a aprender más rápidamente, hasta la perfección, después de veinticuatro horas que lo que habían aprendido a cualquier hora del día.

Si una persona tiene el propósito de llenarse la cabeza con respuestas a los cuestionarios de exámenes y si no le interesa el beneficio que pueda obtener de un buen sueño, quizás pueda lograr mejores resultados atiborrándose de conocimientos «antes de acostarse» y nótese que decimos «quizás». En una clase universitaria es preferible que un estudiante aprenda conscientemente y olvide y vuelva a aprender varias veces, a que venga y recite lo que aprendió minutos antes de la clase. Cada vez que el estudiante vuelve a aprender lleva el material a la mente con asociaciones más ricas. Lo que aprende cesa de ser un hecho del libro de texto para convertirse en parte de sus reservas mentales.

LAS PERCEPCIONES Y EL DESARROLLO DE LA MEMORIA

Como el origen de la memoria es una percepción, es lógico considerarla distintamente, según que la percepción es recibida por tal o cual sentido. Existe la memoria de la vista, del oído, del gesto, del tacto, del gusto y del olfato. Cada una de estas memorias puede ser, por naturaleza, afinada o poderosa, o llegar a serlo, por el ejercicio. Parece que es a la herencia, principalmente, a la que debemos las cualidades características de nuestra memoria natural; la educación hace el resto.



Según Charcot, las diferentes memorias se subdividen en tipo visual, tipo auditivo y tipo motor. Un individuo retendrá más particularmente lo que haya visto; otro conservará mejor la impresión de los sonidos; un tercero será más sensible a la impresión muscular o táctil, gesto, movimiento o contacto. Cada uno de estos tipos generales es susceptible de una multitud de subdivisiones que varían hasta el infinito. Un visual retendrá mejor la forma, otro el color, otro un brillo luminoso. Un auditivo retendrá más particularmente el tono de la voz, el otro los matices musicales; otro las cifras pronunciadas en alta voz; aquél, los textos literarios. Un motor retendrá más fácilmente las palabras que haya pronunciado y articulado con los músculos de la boca y con acompañamiento de gestos; otro, las palabras escritas por su mano; éste ten-

drá una aptitud particular para los movimientos completos de la esgrima; aquél por el manejo del pincel o por el juego de los dedos sobre el piano.

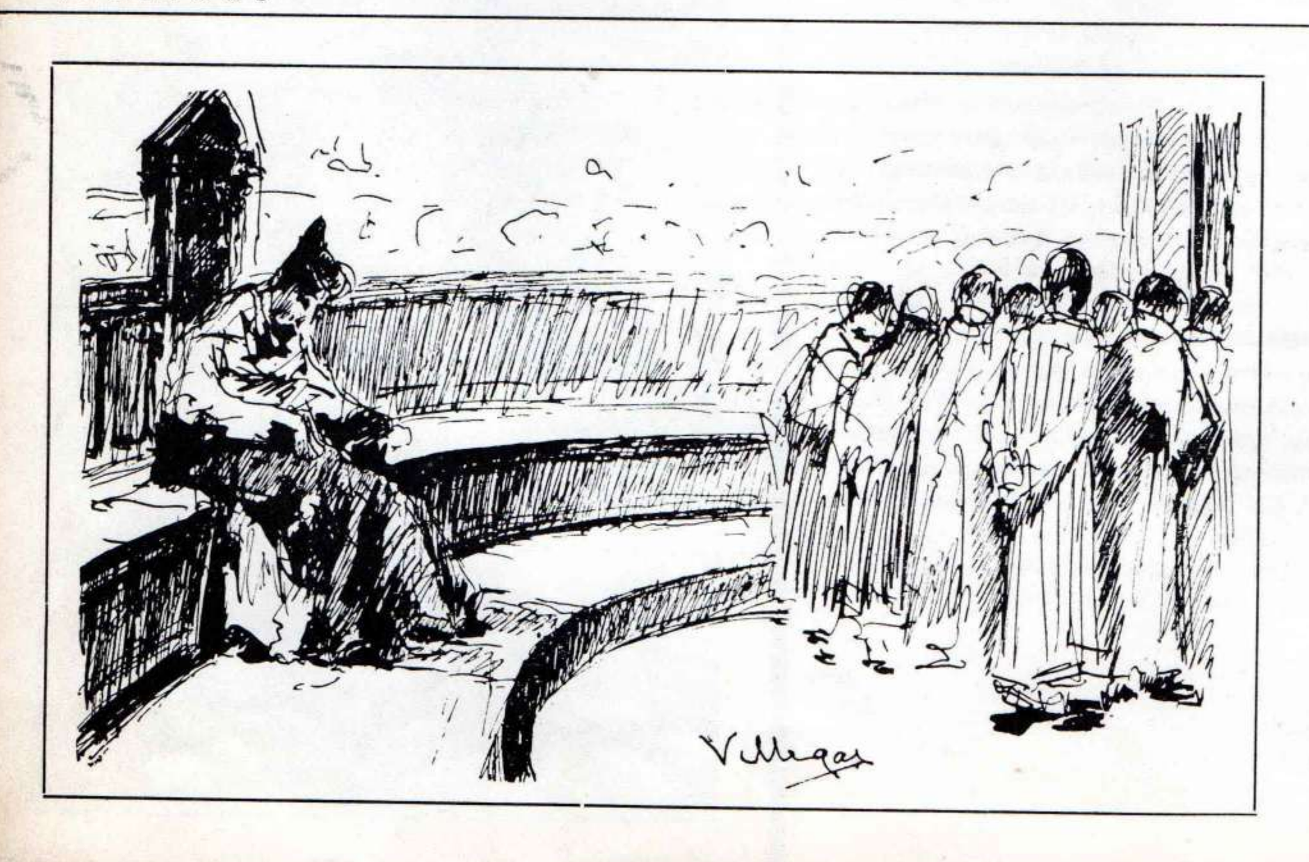
Por lo general, la memoria de los dedos es el complemento de una memoria visual o auditiva. El oído ha llevado la mano del músico; el ojo ha dirigido la mano del escultor o del pintor, pero hay individuos en los que la memoria motriz está de tal modo desarrollada que pueden pasarse sin el auxilio del ojo o del oído.

La memoria motriz es inseparable de la memoria visual por la vista y de la memoria auditiva por el oído; a la memoria de la retina o del tímpano se aúna la memoria de los músculos de los ojos o del oído; las imágenes grabadas en la memoria se transforman en representaciones visuales motrices o auditivas-motrices. La experiencia demuestra que el tipo más corriente es el visual.

Dice Horacio que las cosas que entran por el oído toman un camino mucho más largo y conmueven mucho menos que las que entran por los ojos, que son testigos más seguros y fieles.

Según Van Biervliet, en todo acto de fijación es preciso distinguir dos elementos: el órgano centro nervioso que recibe la impresión y las condiciones en que llega a este centro la impresión, siendo, entre ellas, la más importante, el grado de atención del sujeto. A este respecto una impresión se fijará, tanto o más profundamente, cuanto el centro nervioso sea más plástico. Desde este punto de vista la amplitud del sistema nervioso para retener, va disminuyendo, desde la infancia, hasta la muerte. Si no se considera más que esta plasticidad será preciso admitir que la memoria es menos buena, a los 30 años que a los 10;

VILLEGAS



pero esto es indiferente cuando se trata de cosas interesantes al sujeto, porque éste, a los 30 años, tiene una facultad de atención mucho más poderosa que la del niño.

En estas observaciones concuerdan Bourdon, Binet y Henry, y muestran que, a pesar del trabajo pertinaz impuesto a la memoria de los niños, la diferencia entre la memoria de los jóvenes alumnos y la de los alumnos mayores es casi insignificante; la memoria permanece más o menos estacionaria entre los 8 y 20 años y hacia los 30 años mejora, a pesar de la cesación de todo ejercicio de memoria, desde el fin de los estudios clásicos.

Dice Julliot que el trabajo más útil en la educación de la memoria es aprender a adquirir las nociones, conservarlas y evocarlas. Para aprender a conservar las nociones es preciso recibir impresiones claras y vivas; es necesario perfeccionar la facultad atentiva, desenvolviendo así la atención voluntaria y creando el interés.

Para saber conservar las nociones, se hace necesario aprender a ponerlas en orden, a clasificarlas y a coordinarlas; a localizar los recuerdos y asociarlos entre sí; es decir, a ligarlos semejantemente, para impedirles huir. En todo esto, la inteligencia y la imaginación jugarán un papel preponderante. Para aprender a evocar los recuerdos será preciso repetirlos, de una cierta manera y en un orden determinado e ir, siempre, de una noción a otra, pasando por el mismo camino, es decir, siguiendo las mismas redes asociativas del pensamiento que conducirán, así, a caminos iguales.

Según Meister, lo primero es intentar *concebir el objeto* cuya memoria queremos conservar lo más clara y distintamente que nos sea posible; y luego *asociar a él la idea o la imagen* exactamente determinada en la serie de ideas o de imágenes con la cual hallemos más analogía y que al mismo tiempo nos sea más familiar, o bien que nos haya chocado durante más tiempo y que, por consiguiente, estemos más seguros de conservar y recordar fácilmente.

Para poseer cualquier cosa, conservarla y servirse de ella útilmente, enseña Julliot, es preciso, en primer lugar, adquirirla; ésta es la operación fundamental y primordial. Debemos, por tanto, adquirir nociones claras e impresiones vivas, pero, ante todo, hemos de combatir la distracción, desarrollar la educación voluntaria y favorecer la atención natural, creando el interés. *La distracción es la causa principal de la falta de la memoria.* Podemos estar distraídos: por imposibilidad de fijar la atención o porque, queriendo hacer dos cosas a la vez, el espíritu, absorbido por un pensamiento, cesa de mandar a los sentidos y a los movimientos. Este es el caso célebre de Newton, quien, queriendo cocer un huevo pasado por agua, tiró su reloj en el cacharro y contempló gravemente el huevo, que había quedado en el hueco de su mano; y el de Ampere, que tomando la trasera de un coche de punto, por una pizarra y escribiendo ecuaciones, se lanzó a perseguirlo, cuando éste se puso en marcha. Es preciso, ante todo, pensar en lo que se hace. Nadie puede situar la atención en muchas cosas a la vez. Dice Balin que el espíritu humano no puede prestar atención más que a una sola cosa a la vez, aunque puede desplazarla muy rápidamente y así abrazar dos cosas o más, pero, vez a vez. Uno no hace bien, en realidad, más que una sola cosa. Se



Una ilustración del famoso dibujante norteamericano GIBSON, realizada de memoria

debe realizar una sola cosa a la vez y cultivar la atención, luchando contra la distracción y obligándose a pensar en lo que se hace. Y Tácito añade que se puede juzgar si un hombre es capaz de grandes cosas, por la atención que presta a las más pequeñas.

La atención puede ser espontánea y natural o voluntaria y artificial. La primera, dice Ribot, es la forma verdadera, primitiva, fundamental de la atención. La segunda no es más que una imitación, un resultado de la educación y del entrenamiento, pero que, según Rolin, es, esta última, el más eficaz agente de la memoria.

El poder de atención depende de dos factores que pueden reforzarse el uno al otro, o suplirse en intensidad y duración. La duración, sola, llega al mismo resultado por acumulación. A este efecto, la repetición no es más que una renovación de impresión, y así se explica como, a fuerza de repeticiones, los niños acaban por retener cosas que les enojan y de las cuales no comprenden nada.

En cuanto a la intensidad de impresión, añade Ribot, ésta puede, igualmente, suplir a la duración. Una mujer ve, en un pestañeo, el tocado entero de una rival. La intensidad de impresión tiene siempre por causa estados afectivos, placer, pena o pasión. Un hombre incapaz, en hipótesis, de experimentar placer o pena, sería incapaz de atención.

Desarrollando o creando estos estados afectivos, dice Julliot, es como se puede aumentar la vivacidad de impresión, de la que nos han sido dados diferentes medios para estimularla y que consisten en recurrir a la multiplicación de las imágenes. Hemos visto que en cada individuo existe un cierto sentido que predomina. Es útil servirse de él, pero no exclusivamente; el auditivo no debe contentarse con leer solamente, con los ojos, el texto a aprender; debe escucharse, leyéndolo en voz alta. El visual debe escribir lo que oye. El tipo motor de articulación deberá, si se trata de palabras o frases, articularlas muy distintamente, y el motor gráfico, escribirlas; si se trata de música, tocarla, con los dedos, y si se trata de artes plásticas, ejercitar su mano en la reproducción imaginaria de la imagen.

Se ha observado, que si en lugar de dejar simplemente penetrar la impresión en la conciencia, por la puerta donde se presenta, o por la puertam ás ampliamente abierta del entendimiento, se la hace entrar, simultáneamente, por el mayor número de sentidos posibles y se graba de una manera mucho más viva y duradera en el sentido que interviene, formándose las imágenes-parejas. Es por eso que un discurso oído se graba mejor en la memoria que el mismo leído en un libro. La mímica del orador, percibida por el ojo, se añade a la perfección auditiva. Un libro, adornado de ilustraciones, deja siempre en el espíritu un recuerdo más duradero. Un trabajo, apoyado en esquemas gráficos, es siempre más provechoso.

Atkinson formula la regla siguiente: en el estudio o la investigación de un sujeto u objeto, emplear el mayor número de facultades posibles. Para retener un texto, aunque seáis visual, auditivo o motor, contempladle con los ojos, articuladle muy distintamente con vuestra boca y escuchad su lectura en todas las entonaciones requeridas. Si se os muestra una variedad de rosas, contemplad su color, que, vuestra memoria visual asociará a otros.

ya conocidos. Oledla. Su olor revelará, en vosotros, otras imágenes olfativas ya depositadas en vuestro recuerdo. Esta nueva sensación contraerá enlaces con el grupo de las imágenes-recuerdos olfativas y en adelante, fuera de las imágenes visuales, una impresión olfativa podrá hacer renacer la imagen de la rosa.

Si, fuera del color y del olor, observáis los contornos de la flor, si hacéis intervenir el sentido táctil, paseando vuestros dedos sobre sus pétalos frescos y aterciopelados, habréis depositado los mismos recuerdos concomitantes en vuestros diferentes centros psíquicos, y como estos recuerdos serán reunidos entre sí por un vínculo natural de contigüedad en el espacio y en el tiempo, habrá probabilidad para que estos diversos recuerdos se presten una ayuda mutua. Y Van Biervliet concluye: cuantos más sentidos actúen en el registro de una misma impresión, más viva y más duradera será ésta.

Para conservar los recuerdos es preciso, primeramente, clasificarlos, coordinarlos y localizarlos, sometiéndolos a una observación minuciosa para asociarlos conjuntamente.



Ilustración a la pluma, de FRANKLIN BOOTH

Debemos situar cada cosa en su sitio y cada recuerdo en un lugar seguro para ir a buscarlo, con los ojos cerrados, como a un libro en una biblioteca.

La memoria, ha dicho Gondillac, es una continuación de ideas que forman una especie de cadena. En una cadena, cada eslabón debe estar en su sitio. Antes de aplicar la memoria a la adquisición de nociones es preciso asignar a éstas un orden inmutable que será determinado por la experiencia de las otras o asignado por nuestro razonamiento. Constituyendo el orden de sucesión de las ideas o de las palabras representativas de éstas, es como se conseguirá retener el vínculo que las une, la relación que tienen entre sí. Por esto, es necesario no invertir, jamás, el orden de los términos.

La observación de estos términos y su comparación entre sí será la operación más fructuosa de la memoria; la observación encuentra un punto de apoyo en la imaginación que permite comparar las imágenes nuevas con las antiguas, ya conservadas en la memoria. La imaginación construye con recuerdos existentes en depósito, los combina, los amasa, los amalgama y añade una parte de invención que hace muchas veces, del conjunto, una concepción verdaderamente fantástica. Es preciso emplear la imaginación, con una prudente reserva, cuando se trata de reforzar los recuerdos. La imaginación, dice Rolin, no puede ser considerada como un elemento primordial del recuerdo, porque lo que ha nacido solamente por la imaginación, no puede revivir más que por ella, y, siendo ésta por su naturaleza, caprichosa y fantástica, ofrece la menor garantía posible de resucitar exactamente la misma visión que ha formado antes.

La facultad de concentrar toda la inteligencia, toda la voluntad y todo el entendimiento en un pensamiento o en una acción determinada es una de las más preciadas que el hombre puede poseer —dice Atkinson—, y añade: después de la atención, la asociación de las ideas es el factor más importante de la memoria. Nuestra vida mental ha de estar formada por encadenamientos, y es, ante todo, por la multiplicidad de los vínculos asociativos que la memoria aparece superior. Son estos vínculos que la inteligencia crea o descubre, los que permiten evocar los recuerdos.

Según Ribot, los dos hechos principales que sirven de base a la asociación son el parecido y la contigüidad. La asociación por parecido depende, dice Atkinson, de que una impresión, nueva o no, propenda a revivir otra anteriormente registrada y que se le parece por cualquier detalle; las dos se asocian, así, en la memoria. En cuanto a la asociación por contigüidad, depende de que una impresión nueva o recibida tienda a recordar otras impresiones registradas al mismo tiempo, o, inmediatamente después; las impresiones así registradas, sucesivamente, propenden a asociarse o reunirse de manera que el recuerdo de una recuerda, habitualmente, el de las otras. Cuando los niños aprenden un texto, es decir, una continuación de palabras, de una manera maquinal y sin comprender, llegan a retener el texto de una manera más o menos durable. Si lo consiguen, es por resultado de la asociación que por contigüidad de estas palabras sucesivas ha sido hecha en su espíritu.

Dice Julliot que la asociación por contigüidad puede hacerse, tanto en el tiempo como en el espacio. Un acontecimiento contemporáneo evocará a menudo, en nuestra memoria, el recuerdo de un acontecimiento de nuestra vida pasada. En el espacio, la asociación es más frecuente todavía. Cuando se piensa en un objeto, se le ve en el cuadro donde se encuentra y por el recuerdo se memorizan los otros objetos que le rodean.

Interesa, por una atención concentrada, desarrollar estas asociaciones. Cuando somos testigos en la calle de un acontecimiento cualquiera y pretendemos conservar su recuerdo, es suficiente para conseguirlo observar las partes constitutivas, situando el acontecimiento en su verdadero cuadro para crear, así, la atmósfera del recuerdo. En el conjunto habrá siempre una particularidad que nos habrá llamado más la atención. Esta debe ser retenida y actuar como eje del recuerdo y ser conexionada, por asociación, con todas las otras particularidades del acontecimiento; la distinción de aquella base fija será ostensible por haber requerido más nuestra atención que todo el resto.

Para memorizar y evocar los recuerdos, es preciso repetirlos a menudo, es decir, hacerlos repasar frecuentemente por los mismos caminos, volviendo a realizar, cada vez, las mismas asociaciones de ideas y renovando así siempre e invariablemente el fenómeno, en las mismas e idénticas condiciones.

Todo cuanto hemos leído se concentra en percibir atentamente y con el mayor número de órganos posible al mismo tiempo; en constatar y crear asociaciones entre las ideas, preocupándose de conexionar lo desconocido con lo conocido, lo nuevo con lo antiguo; en repasar, en fin, los recuerdos, frecuentemente y en un orden establecido y observando, en cada nueva revisión, el vínculo anteriormente descubierto.

Las ventajas de la memoria visual son incalculables. Si se practica suficientemente, termina haciéndose automática con el tiempo. La memoria educada estimula la espontaneidad, ahorra tiempo y es la mejor ayuda para poder dibujar escenas animadas o personas y animales en acción, cuya representación sería imposible captar por la observación directa del modelo.

La calidad de un dibujo o cuadro depende, en gran parte, de la intervención de la memoria. Si por exigencias de la composición se alteran los elementos, de forma que su conjunto o contorno sean más convenientes al efecto, esto no se podrá realizar con éxito sin un recuerdo definido del objeto que se altera. Aun cuando se trabaje del natural, existe el intervalo que transcurre entre la observación y la representación, en el que forzosamente interviene la memoria.

La educación de la memoria, en cualquier ramo del arte, se realiza primeramente en forma consciente. Luego interviene el subconsciente, y esto determina que en poco tiempo sea fácil el recuerdo de todos los detalles de las cosas que se observaron sin la pretensión de retenerlas. La memoria se educa fácilmente, siendo sólo necesario el propósito, tiempo para sus prácticas y método. En un plazo breve, el uso de la memoria visual se transforma en una costumbre.

Un artista japonés expone su método de educación memórica con estas palabras: «Vivía en un cuarto piso. Un día bajé a la calle y miré un farol. Subí y lo dibujé de memoria. Descendí los cuatro pisos. Observé nuevamente el farol. Volví a subir otra vez. Miré y rectifiqué el dibujo. Bajé y subí nuevamente... Y hoy puedo asegurar que las escaleras de aquellos cuatro pisos fueron un estimulante maravilloso de mi memoria. En poco tiempo pude recordar toda la calle, sus tiendas, rótulos y hasta los más nimios detalles.»

No creemos necesario este severo y molesto método, aunque entendemos que su descripción encierra un notable y simple sistema educativo que ya fue puesto en práctica en alguna escuela europea, pero que, naturalmente, hubo de ser desechado, porque si bien cada lección estimulaba la retentiva, determinada, al mismo tiempo, una fatiga física que sólo los más jóvenes y fuertes podían soportar.

El arte infantil es un producto de la imaginación y espíritu creador del niño, pero en la mayor parte de los casos y a medida que aquél se desarrolla y crece, va perdiendo esta potencia. El conocimiento de principios, el cultivo de la habilidad y el ajuste a unas copias han destruido su libre expresión y anquilosado su fantasía.

Los métodos corrientes de la escuela de arte contribuyen a esta anulación potencial del alumno, al obligarle a la representación más exacta de modelos o asuntos y al no dejar que conserven y desarrollen la facultad imaginativa. En una enseñanza racional se tiene que permitir la libre expresión, puesto que el arte no es sólo la representación de la forma, sino, al mismo tiempo, la expresión de una idea.

Muchos artistas no tienen una idea precisa de la obra que inician y aquélla se desarrolla y surge a medida que trabajan. Leonardo y otros artistas modernos dicen que se observen las manchas o borrones accidentales que se producen en el papel o lienzo para fantasear sobre aquéllos.

Todos los grandes artistas supieron fundir los resultados de la imaginación con la Naturaleza porque tenían educado su recuerdo para producir imaginativamente. Rubens dibujaba una figura sin modelo y en todas las posiciones; la mayor parte de las obras de Goya, las más geniales, fueron resueltas de memoria y sin consulta de modelo alguno.



Dibujo a la pluma
del ilustrador SARKA

II. - Las enseñanzas de Lecoq

Así, pues, sabiendo tú, pintor, que no puedes ser buen artista, si no eres maestro universal de reproducir, por medio de tu arte, todas las circunstancias de las hechuras que produce la Naturaleza, y no podrás reproducirlas, si no las ves y las retienes en la memoria; cuando salgas al campo procura que tu imaginación se fije en varias cosas, sucesivamente, observando, ahora esto, luego aquello, y resumiendo un haz de cosas notables y elegidas entre las mejores.

LEONARDO DE VINCI

En todo libro que trate del estudio de la memoria y su desarrollo no es posible dejar de citar la considerable aportación de Lecoq de Boisbaudran a la enseñanza de la mnemotecnia aplicada a las artes. El éxito de sus experiencias fue considerable. Entre sus discípulos se cuentan maestros de nombre universal que adoptaron sus excelentes métodos, francamente positivos en la utilización.

No faltó la insidia, la calumnia y hasta la persecución del maestro; éste fue despojado, incluso, de su cátedra de la Escuela de Bellas Artes. Pero, más tarde, y luego que fueron comprobados, por diferentes comisiones oficiales, los excepcionales resultados que obtuvo, quedó restituido con pleno reconocimiento de méritos.

Aun cuando nuestro método difiere del de Lecoq, no queremos pasar por alto el precioso caudal de sus consejos que resumimos de la edición publicada en 1862; en ésta detalla el curso de sus trabajos y una serie de pruebas que culminaron en pleno éxito y que determinaron una curiosidad universal. Una selección de dibujos realizados por los alumnos de Lecoq fue expuesta en Londres y muchos de aquéllos fueron adquiridos por el Museo Albert-Victoria.

* * *

Lecoq consideraba su método como un complemento de los sistemas habituales de enseñanza del dibujo, sin cambio ni perturbación que los alterase y estableciendo que la palabra memoria tiene su exacto sentido en la definición de «observación conservada». Su método, lejos de tender a la absorción de la inteligencia por la memoria, se proponía perfeccionar, simultáneamente, una y otra.

Situaba, como base de su sistema, la práctica corriente en los estudios científicos y literarios. En éstos, y desde las clases más elementales, se cultiva la memoria por medio de lecciones aprendidas, comenzando por «saberse» una palabra, luego una frase y progresivamente, lecciones de mayor complicación. En su método, una serie graduada de formas, van desarrollando la memoria de éstas.

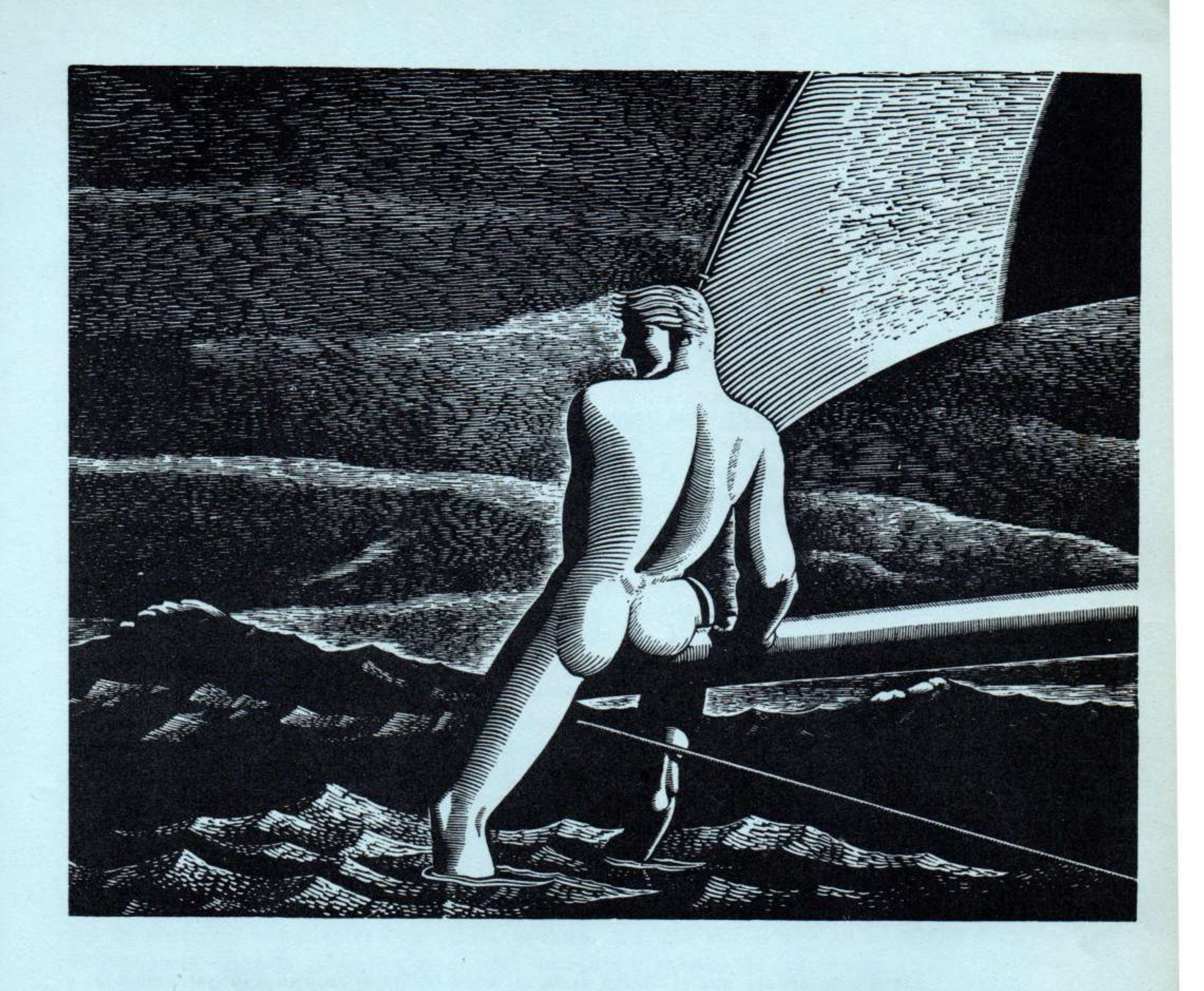
Lecoq inicia la enseñanza haciendo aprender y reproducir, de memoria, las formas más simples. Líneas derechas, para ejercitar solamente el recuerdo de su altura. Formas de dificultades progresivas y ejercicios cada vez más complicados, hasta el modelado y el relieve. Al mismo tiempo y en una progresiòn inversa, disminuye el tiempo que el modelo es dejado al alumno, para que se penetre bien de él. En las lecciones escolares, el alumno, para aprender su lección, la repite un cierto número de veces a viva voz o mentalmente; igualmente el alumno de dibujo debe «recitar» el modelo, con la mano, o por el pensamiento, tantas veces como sean precisas, para poder reproducirlo, de memoria, cuando no lo tenga ante la vista.

La utilidad de la memoria visual en las artes es absolutamente indispensable. El método de Lecoq fue acogido por los artistas como si respondiese a una necesidad general. Muchos maestros han aconsejado a los alumnos el empleo parcial de la memoria como, por ejemplo, recordando el croquis de un modelo del natural, durante la semana de estudio, o memorizando su construcción anatómica. Pero es preciso sistematizar la idea del desarrollo de la memoria de aspectos, método que, al desarrollarla por una serie graduada de ejercicios, la fortifica y amplía. Esta especie de gimnasia valoriza la función del órgano precioso de la memoria, bastante olvidado. Sin ella, una gran parte del dominio de la imitación es inaccesible, siendo casi imposible reproducir el movimiento de los animales y el de nubes y aguas, las expresiones rápidas, la luz, el color y todos sus efectos fugaces. Y faltos de ella, muchos artistas están imposibilitados para aplicar sus espléndidas facultades, don magnífico de la Naturaleza.

El desarrollo de la memoria es exigible y necesario en todas las prácticas artísticas. Para convencerse de esta necesidad debemos analizar, simplemente, la operación compleja, que llamamos dibujar. El ojo mira al objeto, la memoria conserva su imagen y la mano la reproduce. Los ejercicios del método Lecoq no tienen otro propósito que el de ayudar a la memoria en esta función elemental.

Lecoq ensayó su método en multitud de alumnos, y para hacer comprender mejor su acción da algunos detalles de sus pruebas al operar sobre dos grupos de ellos, el uno de nueve a doce años y, el otro, de muchachos de doce a quince años. Con el grupo de los más jóvenes inició el punto de partida comenzando los ejercicios por líneas rectas diferentes, de las que habían de retener sus tamaños; a continuación, ángulos de diversas aberturas, y curvas variadas, en un orden de gradación y cuidando de no representar formas naturales de objetos conocidos que complicarían, en extremo, estos ejercicios primarios.

Al año siguiente repitió este ensayo con muchachos de doce a quince años que ya tenían realizados estudios medios. El modelo de la primera lección fue una nariz de perfil, dando algunos días para «aprendérsela». Después de haberles explicado las particularidades de forma a fijar en la memoria y la construcción anatómica nasal, encargó que cada uno aprendiese esta lección como lo hacían con la gramática o la geografía, repitiendo, continuamente, cada frase y penetrando en su sentido. Cada uno de los alumnos debía, por la repeti-



Maravillosa resolución imaginativa del gran artista norteamericano ROCKWELL KENT

ción y la reflexión, estudiar y retener, con la mayor exactitud, tamaño, forma y detalles del modelo; con la finalidad de dejar amplia vía a la espontaneidad y al sentimiento individual, se abstuvo de prescribirles una marcha demasiado uniforme.

Cuando llegó el día convenido cada alumno devolvió el modelo que se le habia entregado, disponiéndose, entonces, a dibujarlo y sin otra guía que la de su recuerdo. Este primer ensayo fue tan excelente que animó a todos a seguirlos. El primer modelo fue reemplazado por otro más difícil y así, continuando por grados sucesivos en la dificultad, fue posible, que a los tres meses, dibujaran pequeñas cabezas en las que el parecido y los detalles fueron realizados en forma verdaderamente satisfactoria. Estos ensayos demostraron que la figura humana es más fácil de retener que cualquier otro objeto, pasivo o animado.

Durante el curso de estos trabajos, Lecoq realizó una encuesta entre sus alumnos. A la pregunta: —Cuando el modelo se retira, después de haberlo estudiado Ud., ¿qué medio emplea?, ¿cómo se guía entonces? A esta pregunta correspondieron respuestas diversas: —Yo trabajo por figurarme el modelo, pero sólo lo veo confusamente. Otra: —Yo veo el modelo en mi cabeza. Y esta otra: —Yo lo veo mejor cerrando los ojos.

—¿Qué hace Ud. cuando su modelo, o, mejor dicho, su imagen, es confusa, o desaparece? Esta pregunta fue contestada: —Haciendo un esfuerzo, la imagen se muestra más visible; algunas veces escapa en seguida, pero, renovando el esfuerzo, vuelve. Otro alumno dijo: —La imagen me parece confusa en su conjunto, pero, si yo aplico toda mi atención a un detalle, esta parte se me define claramente y me ayuda a recordar otra y, poco a poco, consigo el dibujo en conjunto.

—Hace ya cuatro meses que Ud. estudia; ¿le sigue aún costando mucho esfuerzo? —No, la imagen se define ahora más netamente que en los primeros tiempos y la recuerdo detalladamente, siempre que me lo propongo. Esta respuesta fue general en todos los consultados.

—¿Qué medios emplea Ud. para recordar su modelo, para fijarlo en su cabeza? Uno contestó: —Yo lo dibujo muchas veces. Otro: —Yo hago distinciones sobre tamaños, formas y valores.

De ello se deduce que el cultivo de la memoria obliga al espíritu a juzgar, comparar y distinguir y sirve para crear un hábito de desarrollo progresivo en la facultad de observación. Lecoq, saliendo al paso de posibles objeciones a sus ideas novísimas en el estudio de las artes, las previene.

Podrá decirse que cuando se tiene la costumbre de dibujar de memoria se corre el riesgo de perder preciosas cualidades de espontaneidad y sencillez y que el artista, así formado, aportará, ante su modelo, recuerdos extraños que alterarán la fidelidad de su imitación. Pero Lecoq, en su método, preconiza el cultivo y desarrollo de la memoria visual, simultaneándolo con los métodos habituales. El estudio ordinario del modelo presente mantiene la imitación verdadera y justa. El ejercicio de la memoria posibilita la aplicación del principio

de exactitud, cuando no se requiere, solamente, un recuerdo aproximado del modelo, sino una reproducción completa. Y por ello insiste que desde la iniciación del estudio se exija esta imitación exacta porque éste es el único medio de formar la justeza de memoria. Más tarde, cuando ya se tengan adquiridas estas facultades de rectitud y precisión, es cuando se puede abordar otro procedimiento de reproducción, por equivalencias, interpretación o abstracción para poder definir mejor el espíritu, que la cosa misma. Pero este modo, aplicable sobre todo a los objetos animados y movidos, debe ser de empleo voluntario y no como resultado de impotencia del sentido de fidelidad.

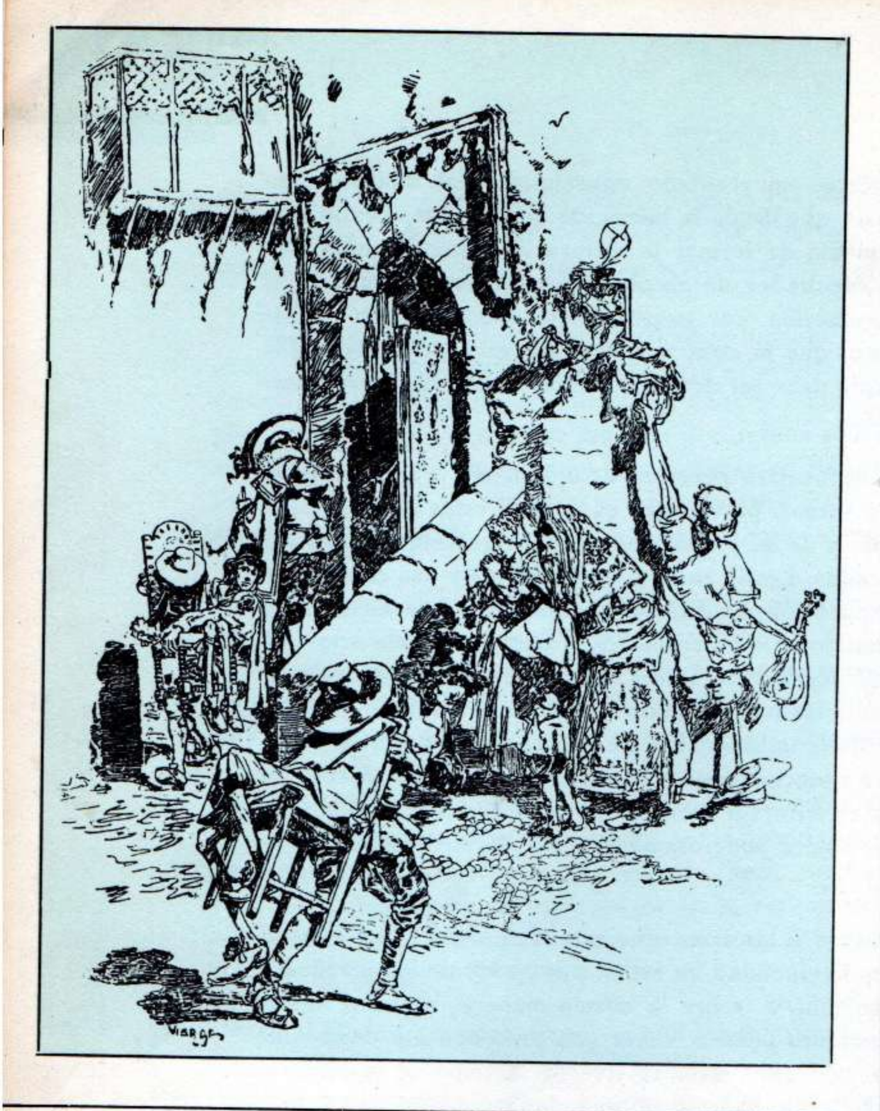
Es posible que, corrientemente, se encuentren personas de una memoria sobrecargada por un almacén de hechos, datos, prosas y versos, pareciendo que todas estas adquisiciones extrañas han reemplazado sus propias ideas, y de tal forma, que sus conversaciones, como sus obras, no son otra cosa que prendas prestadas. Lecoq analiza estos efectos y sus causas. En primer lugar, defectos de equilibrio en la educación de diferentes facultades; tan absurdo es cultivar excesivamente la memoria, como abandonarla enteramente. También la mala selección de sujetos ofrecidos a la memoria, llena de ideas y de frases de autores diferentes; es preciso conservar, netamente, las propias ideas, las propias impresiones. Pero atribuye la causa principal a la ausencia de facultades intelectuales indispensables en la puesta en práctica de las las mejores nociones y de los más preciosos conocimientos. Existe entonces menos exceso de memoria que falta de juicio, gusto, tacto y espíritu. La memoria no es ni el espíritu, ni la imaginación, ni mucho menos, el genio; ella les sirve poderosamente pero no puede tener la ridícula pretensión de crearlos o suplirlos.

Lecoq dice refiriéndose particularmente a las artes, que se podrá objetar que el estudio de la memoria puede comprometer la individualidad de estilo, pero nada obliga a requerir constantemente la atención y el trabajo de aquélla, sobre la misma manera, sobre el mismo maestro. El gran número y variedad de estudios pueden salvar una preocupación demasiado exclusiva. El verdadero objeto del estudio, la fuente, siempre viva de motivos, es la Naturaleza; ésta será siempre el maestro de nuestro estilo y de la originalidad.

Saliendo al paso, de una manera general, a todas las objeciones, dice Lecoq que, precisamente, cuando la memoria está enteramente abandonada, es cuando corre el riesgo de nutrirse de elementos incoherentes y peligrosos, mientras que, por el contrario, si se la dirige científicamente existe la esperanza de guiarla, instruirla y también de preservarla.

Y luego añade, que los alumnos de primer curso de memoria no perdieron nada de la exactitud que aportaron de sus estudios en la imitación ordinaria; por el contrario, continuaron progresando en este aspecto y asimismo desarrollaron su inteligencia, y ahora, pueden, después de mirar su modelo, dibujar por largo tiempo y con toda exactitud, sin necesidad de volverlo a mirar de nuevo. Esto prueba que sus observaciones están mejor hechas y son más largo tiempo retenidas.

La base de enseñanza, en el dibujo de la figura, es la anatomia. Este conocimiento de la estructura del cuerpo humano resume todas las formas de la naturaleza y debe ser considerado como una suerte de sintaxis de las artes del dibujo y, como tal, aprendido de



V I E R G E

memoria. En el estudio del lenguaje, la gramática debe ser dada a los principiantes como medio de ejercitar la memoria y enriquecerla con reglas fundamentales. En esta analogía se apoya su principio.

Los grandes artistas de las viejas escuelas: Rafael, Miguel Angel, Rubens y también aquéllos que se orientaron en otros aspectos decorativos, como Cellini y Palissy, gracias a sus poderosas aptitudes, como también a un estudio metódico, poseían el conocimiento mnemotécnico de la anatomía humana. Esta superioridad explica la distancia que los separa de la mayor parte de los modernos.

Otra de las aplicaciones de la memoria visual es su necesidad en multitud de industrias especiales, para imitar y combinar objetos ausentes. Los pintores de decoraciones y de atributos y los ilustradores y dibujantes, entre otros, no pueden, corrientemente, servirse de modelo y tienen necesidad de una memoria ejercitada. Las artes industriales y ornamentales en sus múltiples y fantásticas creaciones. La ciencia, que no se detiene solamente en la apariencia de los cuerpos y tiene necesidad de considerar formas, tintas, etc. La mecánica, que se compone de arte, ciencia e industria y que se nutre de preciosos recuerdos para el dibujo y composición de sus elementos. Las ciencias naturales, especialmente la zoología, la botánica y la mineralogía, serán útilmente servidas por la memoria, en sus aspectos característicos.

Según Lecoq, el dibujo comprende tres facultades principales: la justeza del ojo, la dirección de la mano y la memoria u observación conservada. Es difícil distinguir cuál de ellas es más útil, pero, con ayuda del análisis, se reconocerá fácilmente que si las tres facultades determinadas son todas igualmente necesarias al artista, la más indispensable, a la generalidad de personas, es la memoria o la observación. Esta facultad, forma y desenvuelve el gusto y el sentimiento de lo bello, ejercitándose sobre objetos escogidos y dando la fijeza necesaria al recuerdo de los tipos de mayor belleza.

Las relaciones entre la memoria y la imaginación, añade Lecoq, son directas e inmediatas, admitiéndose, generalmente, que la imaginación lo que hace es combinar los materiales que suministra la memoria, produciendo, como la química, con elementos conocidos, compuestos enteramente nuevos. Se puede establecer que la cultura y la memoria visual, al servir y fortificar la imaginación, favorecen, eminentemente, la composición artística. Un artista suficientemente dotado de facultades y genio y cuya memoria, desde sus principios, haya sido metódicamente perfeccionada, tendrá su cerebro nutrido por una multitud de imágenes seleccionadas. Habrá adquirido la facultad de percibir y retener los objetos, en sus aspectos; los sitios, las personas, los efectos, los colores y las combinaciones. En un viaje, la visión de grupos, actitudes, monumentos y las obras maestras del arte en lugar de dejarle un recuerdo confuso del que no es posible definir una manifestación real, formará imágenes conservadas en un depósito seguro, dispuestas a posar ante él y a su demanda o las podrá combinar siguiendo las fantasías o aspiraciones de su espíritu, pero, guiado siempre, por el recuerdo de la realidad y sin detenerse en lo vago o imposible.

Se sabe —dice— que existen opiniones diferentes entre los más grandes filósofos sobre el origen de las ideas: unos, en gran número, consideran las ideas como imágenes de objetos conservados por la memoria; otros admiten que las ideas son juicios de especie diferente, puesto que nos arriban, solamente, por el sentido de la vista, aún reconociendo, también, que existen un gran número de ideas-imágenes. En uno y otro caso la observación y la memoria adquirida por el ejercicio metódico, el poder de captar más netamente y de conservar más seguramente las imágenes de los objetos encontrarán un seguro poder en las operaciones del pensamiento, teniendo a su disposición, para el servicio de sus infinitas combinaciones, ideas, es decir, imágenes más lúcidas, durables y obedientes a los apelativos de la voluntad.

La educación de la memoria visual comprende, en su generalidad, la memoria de la forma y la del color; éstas no deben ser confundidas y habrán de ser cultivadas separadamente, aunque teniendo en cuenta las analogías existentes entre estas dos facultades distintas más que en sus propias diferencias.

Situando aparte la memoria del color, Lecoq buscó medios de educación apropiados. Con esta finalidad, y siempre guiado por los principios seguidos en el dibujo de memoria, compuso un método de dificultades progresivas.

Los alumnos estudiaron, por orden sucesivo, todos los modelos, aunque aplicando cada uno su mejor aptitud; unos, la observación atentativa y otros recurriendo a la copia más o menos repetida, pero todos llegaron a aprender de memoria y a *recitar*, con el pincel y una escrupulosa fidelidad, imágenes coloreadas sin formas que pudiesen ayudar al recuerdo y que presentaban modulaciones delicadas y complicadas. En el curso de estos ejercicios, dice Lecoq, yo me convencí de que la disposición natural a recordar formas o colores se constituye por dos factores completamente distintos, encontrando pocos sujetos que reuniesen, en igualdad de grado, estas dos suertes de aptitudes y constatando, con evidencia, que la gimnasia mnemotécnica puede restablecer el equilibrio entre estas facultades. Ciertos defectos naturales que hacen que un artista lo vea todo en gris, en amarillo, etc., han sido fácilmente reconocidos y combatiéndolos en su origen, han sido corregidos por completo.

La eficacia de estos ejercicios para rectificar y afirmar los juicios del ojo sobre el color, demuestra que pueden servir de preparación o estudio de la pintura, si se quiere seguir, en la enseñanza de este arte, un orden tan metódico como el que ha sido seguido para el estudio del dibujo.

El alumno —dice Lecoq— que empieza a dibujar, se inicia corrientemente por algunas líneas derechas y curvas y después sigue, con fragmentos de cabeza, por ejercicios separados y graduados; este método no es práctico en la pintura, en la que, generalmente, se empieza a estudiar por la copia de una cabeza. Yo he realizado experiencias diversas, en las que, después de un empleo suficientemente prolongado, de colores pintados al óleo y estudiados de memoria, fueron puestos en estudio algunos temas de naturaleza muerta, fragmentos de cuadros y, finalmente, efectos observados rápidamente en el natural.

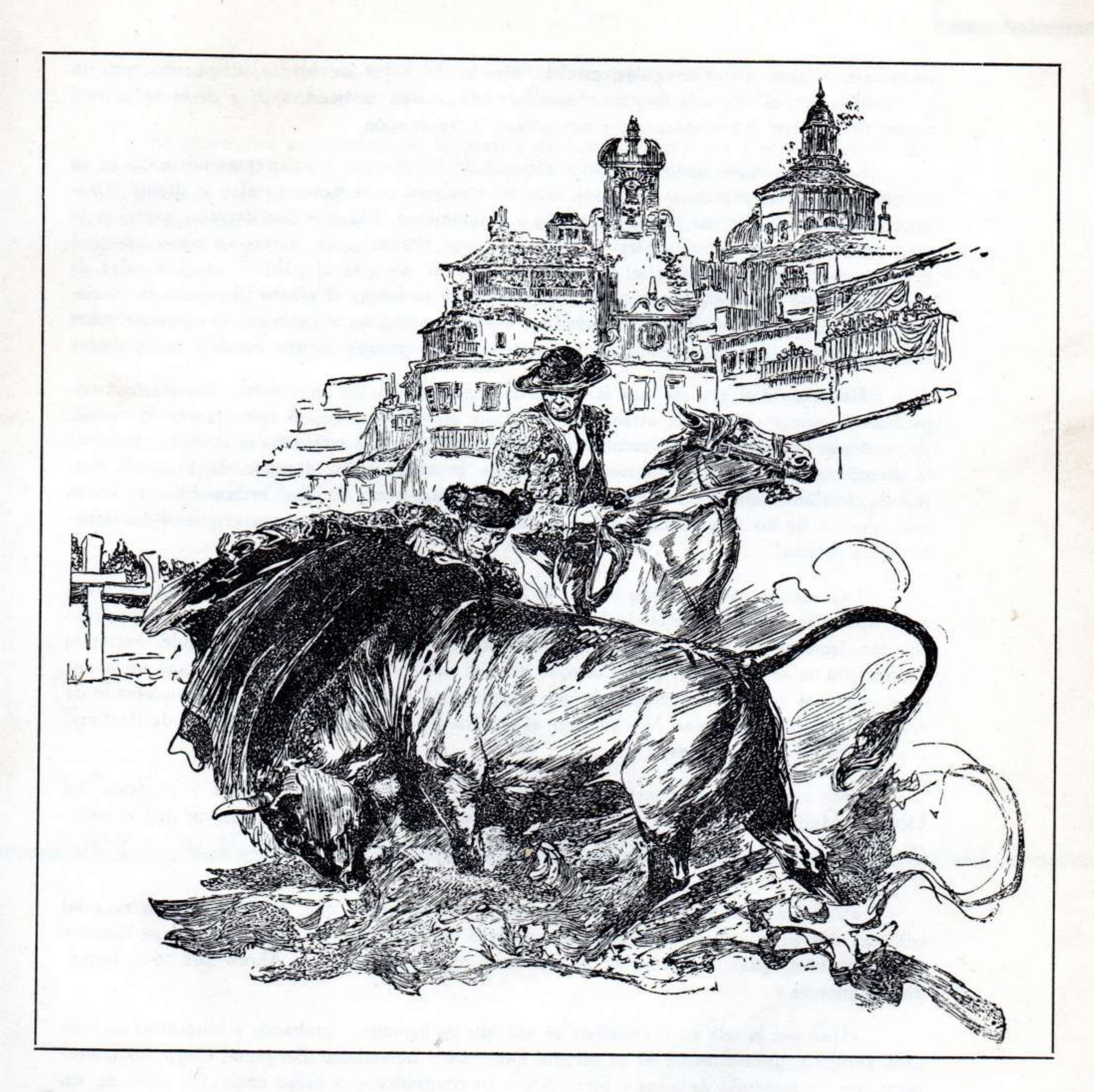
Explica Lecoq que fue después de haber obtenido un excelente grado de desarrollo en la memoria de la forma y del color, cuando fue posible abordar una enseñanza superior y entrar así en el dominio de la aplicación realmente artística, utilizando en las experiencias un cierto número de muchachos ya preparados.

Los alumnos fueron conducidos a un sitio pintoresco, especie de parque natural con bellos y altos árboles y que en su conjunto tenía el aspecto de un bosque netamente sombreado y maravillosamente dispuesto para complementar la figura humana con los más variados fondos y efectos de sombra y luz. Los modelos contratados para la expedición debían andar, sentarse, correr y actuar, libre, espontáneamente y con movimientos diversos, lo mismo desnudos, como faunos mitológicos, o vestidos, con trajes de estilos diferentes y colores múltiples.

En estas sesiones, cuando había sido vista una bella expresión de movimientos, el modelo era paralizado por una exclamación de algún alumno que le invitaba a permanecer inmóvil unos segundos; otros lo retenían cuando, al pasar bajo las ramas avanzadas de un gran árbol, aparecía el modelo como envuelto en una sombra de admirable transparencia o al subir sobre un collado elevado destacaba la silueta sobre el fondo luminoso del cielo.

Pero, dice Lecoq, no se trataba solamente de admirar estas bellas escenas; era preciso, sobre todo, observarlas rápidamente y reproducir de memoria, por el lápiz o el pincel, la realidad misma o la impresión idealizada. La tarea de los días siguientes fue la realización de ejercicios metódicos en los que ya la memoria había sido suficientemente preparada. En esta especie de cuenta rendida, pintando o dibujando, cada uno era libre de escoger lo que le había impresionado más vivamente, y así se pudo juzgar entonces de la diferencia de sus organizaciones artísticas; algunos, menos impresionados por la belleza de la figura humana, habían subordinado ésta al paisaje.

Recogimos —añade— un gran número de observaciones relativas a las artes industriales. En las lindes del bosque, un bello árbol había llamado nuestra atención; el tronco,



Una fantasía española
del ilustrador neyorquino
FLANAGAN

recubierto de una costra irregular, estaba rodeado de hojas de hiedra, dispuestas, por la Naturaleza, con el arte más exquisito; entonces, aproveché la ocasión para destacar el rico tesoro de motivos ornamentales que nos ofrece la vegetación.

La lección había dado su fruto y algunos de los jóvenes concurrentes no tardaron en encontrar entre las plantas y las hojas, muchas combinaciones ornamentales y ritmos lineales, como base de motivos plenos de gracia y originalidad. Algunos días después, aspectos de otro orden y escenas completamente diferentes, nos ofrecieron un interés no menos vivo; un gran arquitecto había puesto a mi disposición, antes de abrirlas al público, muchas salas de un gran palacio de severa arquitectura. No es posible imaginar el efecto grandioso de variadas figuras, noblemente vestidas, paseándose bajo unos elegantes pórticos, apoyándose sobre sus balaustradas o descendiendo, majestuosamente, las gradas de una escalera monumental.

Estudiando el arte de esta forma se determinaba en los muchachos un efecto completamente nuevo y lleno de atractivos. Y es que si consideramos el método más favorable, por ejemplo, al estudio de la anatomía y al mismo tiempo más conforme a las tradiciones de la antigüedad, habremos de afirmarnos en el de la observación atentiva de modelos desnudos, simulando ejercicios atléticos. El juego de músculos y huesos, los cambios de forma que resultan de los movimientos dulces o violentos deben ser estudiados y aprendidos sobre la figura misma.

Las enseñanzas de Lecoq dieron su fruto y crearon una nueva inquietud en las prácticas artísticas. Pero a su método le faltó sistematización. Puede decirse que su exposición fue simplemente un recitado, algo desordenado, de experiencias. Es indiscutible, haciendo abstracción de sus defectos, que el método de este maestro debe considerarse como un avance excepcional de aquella época, en la que el aprendizaje de las artes era un conglomerado de rutinas y prácticas absurdas. Martín Rico, el excelente pintor, compañero y amigo de Fortuny, nos cuenta en sus memorias:

«Me condujo a un cuarto (se refiere a D. Vicente Camarón, pintor y profesor del Liceo de Madrid) y dándome un dibujo que representaba un pie, mucho mayor que el natural, de estilo de Maella, con muchas venas y juanetes, me dijo: —Copie Ud. esto.— Y cerró la puerta.»

«Venía a corregirnos casi todos los días y me acuerdo que, en lo que tenía especial cuidado, era en que hiciésemos bien las sombras con el grano de trigo (que así se llamaba entonces) bien igual; de la forma, pocas veces hablaba o ninguna. Ahora diré cómo procedía en pintura.»

«Una vez la tela en el caballete se rodeaba de estampas, grabados y litografías de cuadros antiguos, generalmente de la escuela flamenca y holandesa: Berghem, Cuyp, Wouwermans, etc., y tomando de unos y otros, hacía su composición, y luego empezaba a pintar, sin más preocupación, hasta que daba por terminado el cuadro.» Y en otro pasaje dice:

«Me presenté en la Academia de San Fernando al profesor de paisaje, que era don Genaro Villamil, diciéndole que quería entrar en su clase. Yo no sé el efecto que le haría

mi demanda, la cosa es que me miró de alto a abajo, se retorció el bigote, según su costumbre, y me dijo: —Bien, hombre; ven a dibujar, pero no enredes...»

«En esta época se copiaban las litografías de Calame, Ferrogio, Hubert, Valerio, etc., al lápiz, tinta china, sepia, y cuando estaban concluidas, las corregía Villamil con blanco y negro, poniendo, naturalmente, acentos que en el original no había. Otras veces las retocaba a la acuarela poniendo tonos a capricho, de puesta de sol, o de amanecer, o de mediodía, pero sin más explicación, porque hablaba poco.»

«Los más adelantados copiaban las litografías a la acuarela poniendo los colores a su antojo y luego el profesor las retocaba con mucha sepia y ultramar en los oscuros, pero sin más explicación... ¡Tiempos dichosos en que esto bastaba!»

Por contraste con aquella enseñanza caótica y pintoresca, se elevan considerablemente los conceptos y prácticas de Lecoq. Unos y otros, fueron métodos del mismo período. Lecoq, desarrollando las facultades intelectivas y memóricas, estimulaba la imaginación. El aprendizaje artístico se limitaba, entonces, a una simple imitación. Lecoq fue un innovador consciente y creador de un método racional, que, según su propia expresión, «conserva, desarrolla y perfecciona el sentimiento individual del artista».

III. - Metodización del desarrollo de la memoria visual

Para que la prosperidad del cuerpo no estorbe a la del ingenio, el pintor, o bien el dibujante, debe estar solo, y más si se dedica a estudios y reflexiones que, presentándosele ante los ojos continuamente, dan motivo a la memoria para ser reservada.

LEONARDO DE VINCI

Hemos de iniciar los ejercicios del sistema considerando que, sea cual sea la capacitación artística del estudiante, éste debe comenzar por aprender a visualizar, a «saber ver», que es la base fundamental del conocimiento de la forma. No importa que ya sepa dibujar, ni que, incluso, tenga cierta reputación en la especialidad que cultive. Al comenzar el aprendizaje de un idioma, no basta con saber perfectamente el propio y su gramática, es preciso empezar por las vocales del ajeno y seguir, por un orden gramatical, el estudio que, progresivamente, lleve al dominio de la lengua que se desconoce. Galton dice que en una serie de preguntas a cien sujetos, en su mayoría literatos y hombres de ciencia, sobre los objetos que habían visualizado durante una comida, recibió respuestas bien diversas. Unos describieron, naturalmente, la escena, llena de vida y color, y definieron los objetos tan netamente «que los dibujarían si dominaran este arte»; otros vieron «algo», pero el conjunto de su visión estaba lleno de lagunas» y, los más, reconocieron que no recordaban detalle alguno, ni tampoco sabían dar una impresión del conjunto.

Este fracaso del recuerdo, tan frecuente, no radica en una carencia de dotes memóricas, sino en una ausencia total de la facultad de visualizar y en una pasividad completa del sentido de observación atentiva. Ambos factores han neutralizado la memoria que resta ausente del espectáculo que se desliza ante la retina, por falta de intervención de nuestras facultades de captación y retentiva.

Para retener es indispensable observar, con toda la fuerza e intensidad de nuestra atención, para poder captar así, no sólo el aspecto emocional del tema que se ofrece ante nuestros ojos, sino también las líneas generales de sus formas, el detalle de su estructura y los valores del claroscuro. El tema ha de ser analizado conscientemente para que se «empapen» nuestros sentidos en su impresión plana, que es la que ha de servirnos para imitarlo más tarde, cuando ya no lo tengamos ante nosotros. Al observarlo, hemos de plasmar en nuestra retentiva el dibujo o el cuadro que resolveremos más tarde, grabando, así, la malla de sus formas y los detalles en nuestro espíritu.

Pero no hemos de memorizar tan sólo el aspecto material y «técnico» del modelo. Es imprescindible retener también la impresión emocional que, facilitando nuestro recuerdo, ampliará su capacidad retentiva.

Harold Speed dice, en «La práctica y la ciencia del dibujo»: «El verdadero artista, aun trabajando del natural, no deja de hacerlo también de la memoria en gran escala. Es decir, trabaja según un esquema que refleja la viva emoción que el tema le inspiró en el primer momento. La Naturaleza cambia constantemente, pero él no varía la intención. Conserva siempre ante sí la impresión inicial con que comenzó a pintar y sólo elige del natural lo que con ella se armoniza. El que copia, fragmentariamente, las partes de una escena, trasladando el efecto que le va produciendo en el momento de hacerla y espera que la suma total de ellas componga un cuadro, es un artista mediocre. Siempre que las circunstancias lo permitan será conveniente hacer un apunte rápido en el primer momento, que, por muy defectuoso que sea, ha de contener la disposición esencial de las líneas y manchas de nuestra composición, vista bajo la influencia del entusiasmo que ha inspirado la obra. Será de gran valor más tarde para refrescar nuestra memoria, cuando el trabajo de la obra vaya amortiguando el impulso original. Es raro que la vida que contiene este primer esbozo sea sobrepasada por la obra terminada, que a menudo, ¡ay!, está lejos de igualarlo».

«También en el dibujo y pintura de retratos ha de utilizarse la memoria. Un modelo varía mucho, según los días, en la impresión que produce, y el artista debe elegir, desde las primeras sesiones, con la imaginación fresca, el aspecto que quiera pintar y después trabajar mucho de memoria.»

«Trabajemos siempre atentos al esquema porque nos hemos decidido y sin quedarnos titubeando, confiando en lo que pueda ocurrírsenos en el transcurso del trabajo. Nuestras facultades nunca estarán tan despiertas y dispuestas a ver lo que hay de interesante y bello en un asunto, como en el primer momento que se ofrece a nosotros. Ese es el instante en que hemos de escoger nuestros esquemas, en que hemos de empaparnos de la impresión que queremos comunicar, y en que también debemos aprenderlo y decidirnos por lo que queremos que sea nuestro cuadro. Ya decididos, trabajemos sin vacilaciones utilizando el natural como punto de apoyo de nuestra impresión primitiva, sin apartarnos de ella, aunque otros nuevos esquemas llamen nuestra atención conforme avanzamos. Sin duda no faltarán, y cada uno tendrá el don de parecernos mejor que nuestro original; pero, en realidad, no será así muy a menudo; el hecho de ser nuevos hace que los creamos más ventajosos que el primitivo, al que estamos acostumbrados. Así, pues, la memoria ha de sernos útil no sólo cuando trabajamos alejados del natural, sino, también, cuando lo hacemos directamente frente a él.»

«Resumiendo: hay dos aspectos en todo tema: uno, en que rebosa el placer sensual que nos produce, con toda la significación espiritual que, consciente e inconscientemente, lleva en sí; otro, el referente a las líneas, claroscuro, formas, etc., y a la rítmica ordenación, por medio de la cual ha de ser expresado: fondo y forma, que podría decirse. Y si el artista ha de servirse de su memoria en su trabajo, debe grabar los dos en ella, siendo el segundo el que requiere la máxima atención. Aunque sean dos los aspectos y a cada uno haya de pres-

tarse atención por separado en el momento de grabarlos en la memoria, en realidad los dos son la misma cosa y deben unirse en el acto de dibujar o pintar, si ha de resultar una obra artística. Cuando por primera vez surge ante el artista un asunto, se deleita en él como si fuera algo pintado o dibujado, y siente, instintivamente, en qué forma debe tratarlo. En los buenos dibujantes ese sentimiento es el que acostumbra a guiar o dirigir todo, siendo cada toque inspirado por la emoción de la primera impresión. La mentalidad profesional, que con tanto trabajo se ha formado, se ha de convertir en ese momento, en algo instintivo, en una segunda naturaleza dirigida por una conciencia superior. En tales casos, la pincelada justa, el tono adecuado, aparece naturalmente y encaja en el sitio preciso; el artista sólo se da cuenta de su intenso goce y de la sensación de que todas las cosas se armonizan y marchan bien, siquiera una vez. Es el anhelo de esta espléndida exaltación, de esta función de asunto y técnica, de este dar alma a una forma, lo que sirve de acicate al artista en todas las épocas y lo que hace del arte algo maravilloso.»

Pero nuestro estudio aún va más lejos de cuanto expone el gran artista inglés. Speed considera el entrenamiento mnemotécnico como un complemento útil en la formación del artista, pero la preciosa facultad memórica es preciso desarrollarla, no como una simple parte del estudio artístico, sino como un sistema propio, tal como lo practican los chinos y japoneses. Cuando se observan los dibujos y pinturas realizados por éstos, y en los que toda la expresión es resultado de un trabajo de memoria, nos asombramos al constatar el íntimo carácter de sus formas e impresiones. Están tan familiarizados con la estructura, que alcanzan de ésta hasta los detalles más minuciosos. Y este amplio desarrollo de la captación y la expresión se ha formado por un trabajo de observación conservada, ampliando, hasta límites increíbles, la facultad de retener y memorizar.

Nuestra vista es un sentido objetivo que nos pone en comunicación con el mundo exterior. Retengamos y fijemos sus impresiones. Estimulemos nuestro sentido de observación, asimilemos y pongamos en orden nuestros recuerdos. Desarrollemos, por un ejercicio progresivo —tal como se realiza en el endurecimiento de los músculos— nuestra capacidad memórica. Estaremos, entonces, en condiciones de poder recordar y expresar todo lo visto, sin esfuerzo alguno. Muchos artistas han tenido que formar, por sí mismos, un método para realizar sus trabajos de memoria, pero ésta ha sido una labor dura, incompleta y años después del aprendizaje de la juventud. Perdieron un tiempo precioso y adoptaron, quizás, procedimientos de relativa eficacia.

Ya hemos dicho que nuestras prácticas deben ser iniciadas, sin preocupación alguna de otros conocimientos ya adquiridos. Pueden simultanearse con cualquier otro sistema de estudio, pero es indispensable que sean seguidas, estricta y rígidamente, por el orden de método, empezando a memorizar este «nuevo lenguaje» por las «vocales» y siguiendo, por gradaciones sucesivas, hasta arribar a lo más complicado y difícil. No se trata aquí de un nuevo método de dibujo, sino de un sistema de desarrollo de la atención, del poder de captación y de la retentiva, para que éstos sirvan para expresar, no sólo el sentimiento de un modelo, sino también todas sus formas, detalles, luces, sombras y colores.

Es posible que haya quien se asuste ante el esfuerzo que exige la disciplina del método, y otros, aunque convencidos de su eficacia y plena utilidad, dejen para otra ocasión la puesta en práctica de sus ejercicios. Unos y otros muestran un carácter enfermo e indeciso, fácil de someterse a la rutina y a lo acostumbrado; son pobres víctimas de una voluntad precaria. Surgirán también los que realicen una crítica del método y opinen que todo cuanto éste contiene es pueril y vano. Pero, ¿es que, cuando aprendieron a escribir no se iniciaron por la monótona y pesada tarea de los palotes?, y cuando aprendieron a leer, ¿no empezaron por el conocimiento de las vocales y, progresivamente, pasaron por las consonantes y por el deletreo, unión y formación de palabras, hasta alcanzar el dominio de descifrar lo escrito?

En nuestro método, producto de largas experiencias y que ha determinado en todos los casos resultados que pueden ser considerados como extraordinarios, no existe nada inútil ni caprichoso. Las prácticas habrán de ser emprendidas animosamente y aplicándose, sin restricción alguna, a los ejercicios, todos necesarios y eficaces. Para ello se precisa de una obstinada determinación al esfuerzo.

Podrá argüirse que la metodización dictada para retener y dibujar la imagen mental no se adapta, de una manera general, a todas las facultades. Efectivamente. Todos somos distintos y, por tanto, nuestros sentidos difieren en sus capacidades y potencias. Es por esto que, en las dos primeras partes de este libro se contienen variados recursos intelectivos que facilitarán el pleno desarrollo de la facultad de recuerdo. Cada alumno debe estudiarse a sí mismo y adoptar la modalidad más adecuada a su sentido de interpretación y el proceso más sencillo de retención y expresión. Nuestro método no es inmutable en su forma de practicarlo. En lo único que no admite alteración es en su orden; éste es una escalera progresiva que habrá de ser subida, peldaño a peldaño.

Si se han leído con atención las páginas precedentes, ya se tendrá formado un concepto amplio de la memoria, de la alta finalidad práctica de su desarrollo y de los diferentes medios útiles para aumentar su capacidad. Pero estos conocimientos teóricos deben ser completados por el método de estudio, camino recto y breve que nos hará alcanzar el fin que nuestra aspiración ansía, y que únicamente se brinda a cuantos aporten trabajo, perseverancia, voluntad y entusiasmo en las prácticas.

Ejercicios mentales de iniciación

A) *PENSAMIENTOS*

No pase día en que no encomiendes a la Memoria alguna cosa.

GRACIAN Y MORALES

Una base de importancia extrema en el proceso del desarrollo de la facultad memórica es la de clasificar nuestros pensamientos; éstos han de ser ordenados y gobernados cuidadosamente para evitar que la obsesión o las ideas parásitas anulen su directriz y desvirtúen la concentración de nuestra observación atentiva.

En la soledad de vuestro cuarto y procurando aislarse de todo agente que pueda requerir la atención o distraerla, pensad en un tema cualquiera, por ejemplo en la exposición de arte que visitasteis últimamente. Controlad el tiempo de vuestro ejercicio con el reloj a la vista. Dedicad cinco minutos a repasar, mentalmente, los cuadros expuestos, recapitulando todas las observaciones que sirvieron de base a vuestro análisis crítico y haciendo desfilar todos los detalles que percibió vuestra retina. No dejad que en esos cinco minutos de vuestro ejercicio se introduzcan pensamientos o ideas ajenos al tema que os habéis propuesto. No tolerad que se mezclen o desordenen vuestros recuerdos. Seguid el mismo itinerario mental que el recorrido en vuestra visita. Cada observación debe estar en su sitio. Debemos pensar con orden y método. Al transcurrir los cinco minutos, cesad, repentinamente. Olvidad, totalmente el tema, para pasar a otro. Pensad, ahora, por ejemplo, en el último libro que habéis leído. Dedicad otros cinco minutos a evocarlo. No pensad en otra cosa más que en el libro. Recordad, primeramente, la cubierta, su impresión tipográfica, el argumento, teorías, ideas, frases, etc. No permitid que vuestro pensamiento se desvíe a temas diferentes. Sujetadlo imperiosamente al fijado. Al terminar los cinco minutos, cesad para pasar a otro tema distinto, dedicándole otros cinco minutos de experiencia. Practicad quince minutos cada día y dividid este tiempo en tres temas que no sean iguales. Estos simples ejercicios regulan la ordenación de vuestro pensamiento y sirven para que aquél actúe libre de trabas e intromisiones. Cuando alcancéis el dominio podréis concentrar vuestra observación durante períodos más o menos largos y sin temor a conturbarla con distracciones o interrupciones mentales.

B) *ATENCIÓN*

La atención es el buril de la memoria.

LEVIS

Verificad el **primer ejercicio.** Esta misma noche. Después de acostarse y antes de quedar dormidos, imponeros una sugestión, que ha de ser realizada al despertar. Pensad, por ejemplo: «Mañana, al levantarme, analizaré la forma de la lámpara del comedor».

Esta idea se debe materializar en vuestra mente y no verla en su forma abstracta. Es preciso vivir la escena de vuestra sugestión. Pensad que saltáis del lecho y que, directamente, vais al comedor y analizáis la forma de la lámpara. Ved estas imágenes claramente y de forma que se cree por el pensamiento la escena que os imponéis representar al día siguiente.

Es posible que en el primer ejercicio no tengáis éxito. Repetidlo e introducid luego las variaciones que se os ocurran. Pasad luego al

Segundo ejercicio. — Como en el anterior, pero imponiéndoos una sugestión que deba ser realizada, no al despertar, sino en el curso del día. Por ejemplo: «Después de comer, saldré al balcón y fijaré mi atención en el movimiento de este o aquel peatón».

Es preciso, como ya explicamos, representar y vivir la escena en sus detalles. Mientras más se afirme nuestra creación mental, más fácilmente recordaremos, a la hora precisa, la experiencia a realizar. Cuando se domine este ejercicio y sus variantes, se pasa al

Tercer ejercicio. — En éste, vuestra sugestión se impondrá para ser realizada a dos, tres o más días de plazo. Pensad, por ejemplo: «Dentro de tres días, el día tal, antes de cenar, realizaré un croquis de un rincón del despacho». Este y todos los ejercicios pueden tener infinitas variantes. Pero lo importante es representar y vivir la escena en el momento de imponer la sugestión, y repetir ésta acción que en los primeros ejercicios requerirá varias noches seguidas. Cuando ya se consiga fácilmente la experiencia, serán bastantes unos minutos de ejercicio, para que en la fecha y momento pensados, sea recordada la sugestión.

Cuarto ejercicio. — Cuando se haya conseguido la realización de los tres anteriores, se debe eliminar la ayuda del sueño e imponer la sugestión en cualquier momento de la jornada. Pensad, por ejemplo, al levantaros de la cama, que cuando regreséis a casa, después de vuestras labores del día, debéis recordar los detalles del indumento del amigo... a quien visitaréis esta tarde.

Materializad bien la escena. Representadla y vividla en vuestra mente al imponeros la sugestión. Cread imágenes claras.

En estos ejercicio es, como dijimos, factible la introducción de cuantas variantes se nos ocurran. Llevan la atención a su fase extrema de concentración y determinan una preciosa utilidad en el desarrollo de la memoria.

Según Durville, para retener un hecho o una idea, lo mejor es crear ante nuestro espíritu una imagen mental. Esta imagen es la que fijará nuestro recuerdo.

Dominando las prácticas anteriores, seréis dueños de vuestra atención.

C) *OBSERVACIÓN Y RETENCIÓN MEMÓRICA*

La memoria es el aparador suntuoso donde la imaginación toma lo que necesita para sus portentos, los cuales, a su vez, van a cebar la fuente donde está bebiendo, día y noche, la inteligencia humana.

MONTALVO

Después de practicados, durante algún tiempo, los ejercicio anteriores y cuando ya se consiga ordenar la función del pensamiento, pasemos a otras experiencias que irán formalizando el desarrollo de las facultades intelectivas.

En un papel, dibujad una simple línea recta. Situadlo ante vosotros. Mirad la línea y observadla atentamente, recorriendo su trazado y fijando bien, en vuestra mente, su tamaño. Cerrad los ojos y reconstruid imaginativamente la imagen vista. La «veréis», pero al abrir los ojos es posible comprobar que la distancia de un punto extremo al otro de vuestra imagen mental difiere del modelo. Cerradlos otra vez y reanudad la formación de este dibujo memórico. Repetid la observación visual y mental hasta que «veáis» el modelo con los ojos cerrados y abiertos, en su medida justa y con imagen nítida.

Dibujad, ahora, un ángulo y realizad el mismo ejercicio. Cuando lo tengáis dominado pasad a un triángulo y sucesivamente a un cuadrilátero, a un pentágono, etc., hasta arribar al círculo, a figuras geométricas irregulares y a objetos corrientes de formas simples. Es un trabajo paciente y obstinado, pero de frutos incalculables. Su fase más importante es la de la retención de medidas y proporciones, exactamente justas. Recuérdese que cuando el modelo está compuesto por más de una línea, debe seleccionarse una de ellas como unidad de medida y punto referencial de comparación.

Para que se facilite la comprensión del modelo, nuestra observación debe ser llevada ordenadamente. Es preciso analizar las líneas de su contornos si se trata de un objeto o forma irregular y situar las proporciones de sus detalles entre sí. Hay que calcular, también, sus tamaños, relacionando el largo y el ancho. Después de analizar el conjunto, se deben estudiar, metódicamente, las partes, pero, ordenadamente, una después de otra. Primero, la superior derecha, luego la superior izquierda y descender a la inferior derecha, para terminar en la inferior izquierda.

La imagen que hayamos conseguido retener habrá de ser comprobada con el modelo original y cesará el ejercicio cuando se la vea, *mentalmente*, tan definida y concreta como la imagen real.

Se pueden realizar nuevos ejercicios situando ante nosotros diferentes modelos geométricos y objetos caseros que, gradualmente, nos vayan ofreciendo mayor complicación de forma y detalle.

En uno de sus famosos discursos, el gran pintor inglés Reynolds decía que «La mente no es más que un yermo, un suelo que queda pronto estéril y no produce cosechas, a no ser que continuamente se le fecunde o enriquezca con materia extraña».

«Es en vano que los pintores o poetas traten de inventar sin materiales almacenados en la mente, pues éstos son los únicos en que se fundamenta la invención. NADA PUEDE SALIR DE NADA.»

«Una mente enriquecida por la visión y retención de las mejores obras clásicas o modernas, será elevada y fructífera en recursos en razón al número de ideas recogidas y plenamente asimiladas. Es indiscutible que aquél que posee más materiales tiene mayores medios para la invención, y, si carece de facultad para usarlos, ello debe obedecer a debilidad de intelecto o al modo confuso y desordenado con que las percepciones fueron establecidas en su cerebro.»

«La adición del criterio ajeno no debilita el nuestro —como muchos pretenden—, sino que da forma y consolida nuestras ideas en embrión, débiles y poco definidas, acabándolas y poniéndolas en orden por la autoridad y la práctica de aquéllos cuyas obras han sido consagradas por el tiempo.»

Ejercicios prácticos

Recorres con la mirada una página, juzgas que está llena de diversas letras, pero no puedes verlas al mismo tiempo, ni entiendes lo que significan: para ello necesitas leer cada palabra. Del mismo modo, para llegar a lo alto de un edificio, hay que subir a él, peldaño por peldaño.

LEONARDO DE VINCI

EJERCICIO NÚM. 1

El principio fundamental del método es que ha de ser realizado de una manera rigurosa y absoluta. Insistimos en esta recomendación, pues es de extraordinaria importancia en los resultados. Cada uno de los ejercicios metódicos representan el trabajo de largas y reiteradas sesiones, hasta alcanzar su completo conocimiento y dominio. Es indispensable, formalmente indispensable, que el estudiante tenga la plena seguridad de haber conseguido la total finalidad de un ejercicio, antes de pasar al siguiente. Si no es así, su desarrollo será imperfecto y se engañará a sí mismo, anulando la mayor parte de cuanto ha ido realizando con mayor o menor esfuerzo.

Los resultados primarios serán borrosos y poco satisfactorios; forzosamente han de manifestarse así. Pero ello no debe ser causa de desánimo; al contrario, este producto mediocre debe crear en nosotros un estímulo de superación. Poco a poco, y a medida que avancemos en las prácticas, irán sorprendiéndonos nuestros progresos.

La primera tarea es aprender a visualizar, esto es, a «saber ver», propia y limpiamente. El mayor escollo en el aprendizaje de las artes del dibujo es el de «ver bien». De cada cien personas que miren un objeto, difícilmente se encontrarán dos que lo vean igual. Si queremos captar la imagen normal de una cosa, es necesario practicar y educar la visión. Muchas personas creen estar incapacitadas para dibujar una impresión. Su error radica en que no «saben ver», porque no han educado su visión para expresar en líneas la forma que han observado.

El gran paisajista Millet decía: «En todas las cosas que hemos de recordar, es preciso, primeramente, comprenderlas, si no se quiere ser un loro. Para recordar lo que se ha visto, es preciso ver con comprensión. No es suficiente abrir mucho los ojos, sino realizar un acto de cerebro».

En primer lugar, hemos de comprender la forma exterior de las cosas, aislando a ésta del detalle. Hay que estudiar y concebir la forma fundamental y eliminar todas las secundarias.

Iniciemos este estudio, partiendo de la forma base: el punto, ●. Todas las formas redondas son naturales. Todo cuanto es forma natural está fundamentado en el punto.

Alargando un punto, se produce la ▬. Ampliando un punto ● conseguiremos un disco y ampliando una línea, ■ se determina un plano o superficie.

Cuando se dividen se obtienen las formas geométricas:

que son las fundamentales de la mayoría de los objetos. Pero la forma fundamental no define al objeto por sí misma. Será preciso añadir una o más formas accesorias.

Un rectángulo ■ es la forma fundamental de varios objetos, un ladrillo, ■ una caja ■ pero si queremos formar una maleta, ■ un jarro, ■ o un cubo, ■ hemos de añadir una forma secundaria: un semicírculo abierto ⌒ que define la forma concreta del objeto.

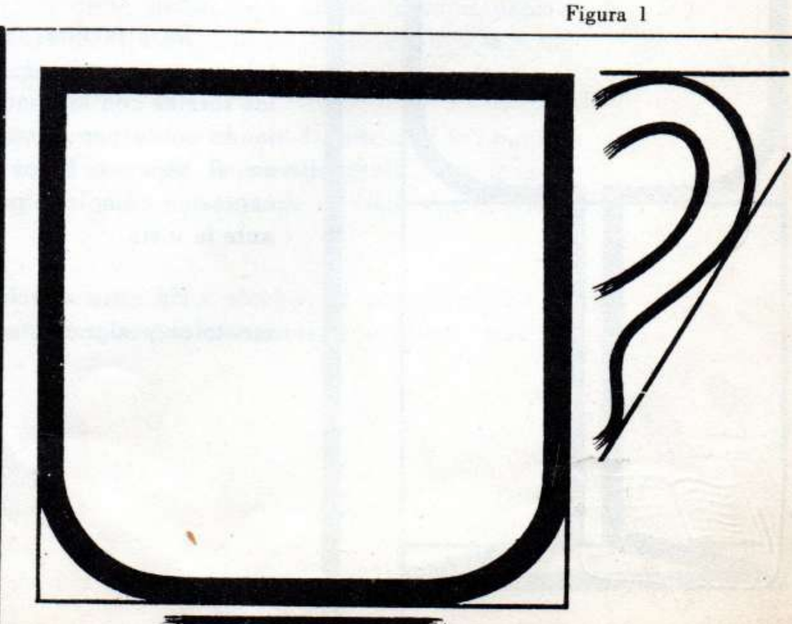
Si a medio disco, ◖ le añadimos una línea, ◖ tendremos una gorra. Si añadimos otra línea, será un sombrero, . Véase cómo una forma fundamental, complementada por una y dos líneas simples, componen dos objetos distintos.

Si a una copa, formada por una forma fundamental ▼ y dos secundarias ⊥ quitamos cualquiera de éstas, ▼/| ya no podemos reconocer el objeto.

El ejercicio más elemental y básico de nuestro estudio es el de aprender a ver, para poder comprender y conocer las formas exteriores o envolventes de cada objeto o imagen y sin complementos de detalles accesorios interiores ni formas secundarias.

El estudio de la forma debe basarse forzosamente en la apariencia. Para establecer la relación entre la realidad y la experiencia adquirida por el ojo, podemos observar las sensaciones visuales de un niño. Después de su nacimiento, advierte ya la luz, como nos lo indican el movimiento de sus ojos y de la cabeza. Más tarde, trata de coger los objetos de color intenso que se le enseñan, siéndole difícil orientar la mano a la exacta posición del objeto.

Figura 1



Para comprender estas dificultades del niño, tratemos de coger un objeto, tapándonos un ojo. Nuestra visión monocular no dejará apreciar bien la distancia que tiene que recorrer la mano hasta agarrar el objeto.

El niño tiene que continuar sus forzadas y progresivas experiencias. Se hiere al dar contra los objetos o caer sobre ellos, hasta que la práctica y la triste realidad le han enseñado lo que pudiera llamarse «perfecta distancia». Este sentido de medida es esencial.

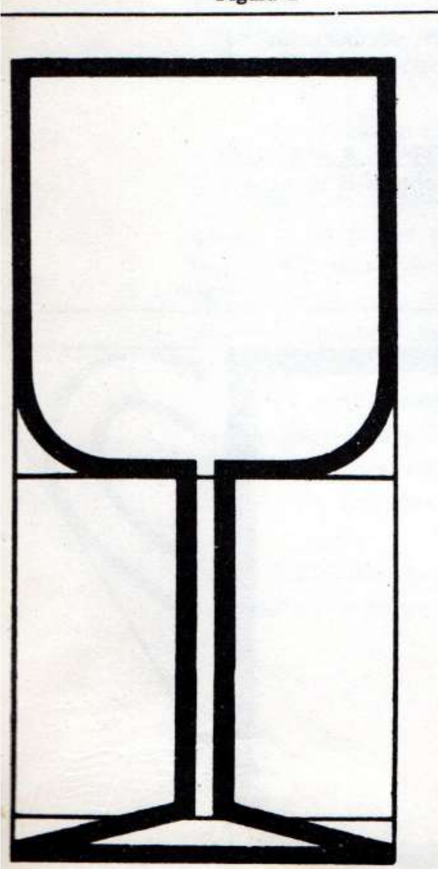
Se necesita, pues, de una observación aguda y de una investigación de las características que acusan la diferencia de formas. Es preciso realizar muchos trabajos de visualización de las exteriores y secundarias, comparándolas luego con el modelo original. Hay que cultivar el sentido de las distancias y tamaños. Estos ejercicios pueden formalizarse, primeramente, con cacharros y objetos simples y luego estudiando, prodresivamente, otras imágenes más complicadas y difíciles.

EJERCICIO NÚM. 2

Aunque, aparentemente, el ejercicio anterior es un aprendizaje de visualización, ya germinan en estas prácticas las de observación atentiva. En cada uno de los trabajos anteriores ha sido utilizado nuestro sentido analítico y requerida nuestra atención.

Hemos de pasar a otros trabajos que iniciarán la gimnasia que hemos de ir practicando, progresivamente, para el más completo desarrollo de nuestras facultades memóricas.

Figura 2



Situémonos ante un objeto simple, de forma escueta y sencilla, por ejemplo: una taza. Mirémosle, poniendo al observarlo toda la atención de que seamos capaces, haciendo abstracción de lo que nos rodee y de cuanto circunde al objeto observado (fig. 1). Cuando creamos haberlo captado en su forma fundamental, cerremos los ojos y evoquémosle, tan nítida y claramente como sea posible. Analicemos esta forma mental y las secundarias que hayamos retenido. Abramos los ojos y comprobemos «nuestra» imagen, con el modelo. Volvamos a comenzar, hasta que el resultado obtenido satisfaga plenamente.

Para facilitar la captación de la imagen en este «dibujo mental», y como medio de concentrar mejor la atención, se deben seguir las formas con la punta de un lápiz, tal como si se estuviesen dibujando sobre papel y simulando, así una representación imaginaria en el espacio. Estos dibujos fáciles han de repetirse hasta la captación completa, por nuestra memoria, del modelo que se tiene ante la vista.

En estos ejercicios no interesan más que las formas fundamentales y algunas, secundarias, que den fisonomía al sujeto.

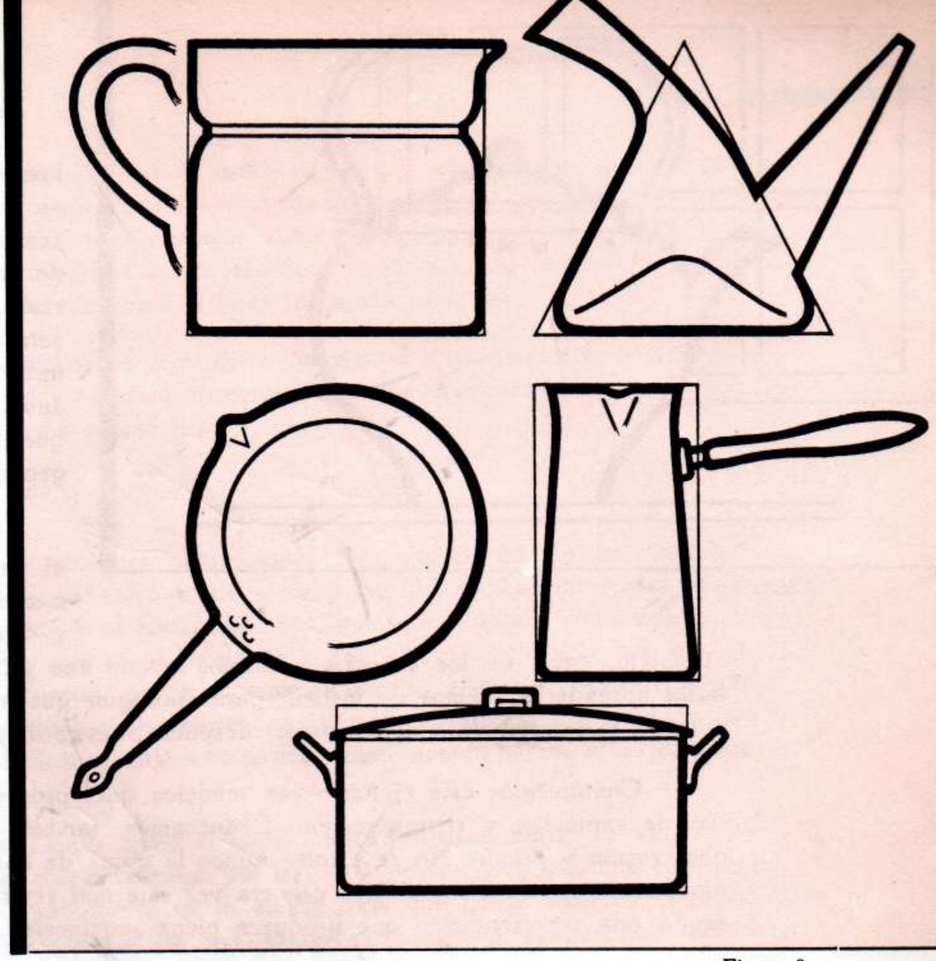


Figura 3

Luego habrán de ser repetidos con objetos más complicados de forma exterior y reduciendo progresivamente el tiempo de la observación y el del dibujo mental del modelo. No se debe pasar al ejercicio siguiente hasta estar seguros de que se domina la visión y retención elemental de las formas exteriores. Al finalizar un ejercicio, repítase éste, pero haciendo cada vez más largos los intervalos entre la observación del modelo y la realización del dibujo.

EJERCICIO NÚM. 3

Ahora se habrá de substituir la representación mental del modelo por otra real y dibujada.

Escojamos objetos de formas escuetas y simples (figura 2). Observemos y captemos sus líneas generales, como se ha descrito anteriormente. Retiremos el objeto que nos ha servido de modelo. Provistos de papel y lápiz plomo o carboncillo, y después de concentrarnos y ver «dentro de nosotros» y perfectamente definidas las formas observadas, reproduzcámoslas, dibujándolas en el papel. Estos ejercicios no tienen ninguna pretensión artística y se realizan tan sólo como gradaciones de nuestro desarrollo memórico.

A fin de asegurar la buena proporción, se trabajará a algunos metros de distancia del modelo. Nunca debe dibujarse «en grande», es decir, dedicarse a «llenar todo el papel», porque de este modo se violenta la escala natural del dibujo, que exige que el ojo y la mano vayan al unísono. Este es el camino más directo para conseguir una buena proporción.

El dibujo debe ser observado y analizado frecuentemente y a distancia de la longitud del brazo. Los estudiantes sostienen muchas veces el dibujo demasiado cerca y de manera que la mitad baja del papel está, prácticamente, fuera del alcance de su vista, con el consiguiente detrimento de las proporciones.

Hemos de recomendar que los modelos no deben ser muchos ni han de cambiarse frecuente y ligeramente. Es preferible valerse de modelos corrientes y simples, como ya

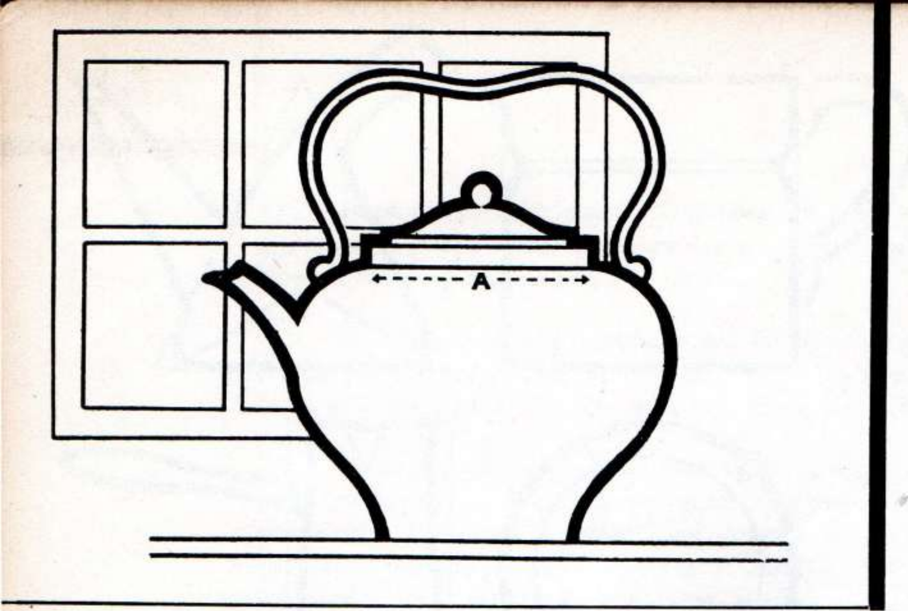


Figura 4

hemos indicado, y estudiar sobre ellos «a conciencia» y sin la inquietud de renovarlos por cansancio. Se pasa de un modelo a otro cuando ya fue realizado el ejercicio *completo y a total satisfacción*. El cambio frecuente de imágenes, estudiadas superficialmente, anula la finalidad de nuestro estudio, que es la de «ver» y retener la imagen que vimos.

Si no se adaptase el estudiante al proceso por observación atentiva, puede recurrir a copias repetidas una y otra vez, hasta saberse de memoria el objeto, como en los estudios primarios repetía una y otra vez la lección de gramática, hasta aprenderla. Hemos de insistir, para conseguir que nuestra representación sea *exacta* a la de la imagen vista al comparar, después, nuestro dibujo con el modelo real.

Continuemos este ejercicio con modelos que, progresivamente, aumenten la dificultad de captación y representación. Reduzcamos, también progresivamente, el tiempo de observación y dibujo. No se emplee nunca la goma de borrar. Debemos acostumbrarnos a dibujar sin rectificaciones. Si la primera vez sale mal repitamos, sin cansarnos, hasta conseguir una representación que produzca plena satisfacción.

EJERCICIO NÚM. 4

Hemos estudiado, elementalmente, la forma de objetos simples. Pero aún hemos de insistir en definirlas más concretas y suponerlas inscritas en formas de tipo geométrico.

Los principios de la apariencia son invariables e igualmente se aplican a la representación de las formas vivientes que a los objetos inanimados. Todas las formas, excepto la esfera, pueden derivar de dos formas tipo: el prisma cuadrado y el cilíndrico. El cono y la pirámide derivan del prisma cuadrado y cilíndrico, respectivamente.

La mayoría de las formas orgánicas naturales, como el tronco y miembros de los animales, y asimismo los de los seres humanos, se basan en el cilindro, aunque para la representación se consideren como basados en el prisma cuadrado. Igualmente, la mayor parte de los troncos de plantas y árboles y toda la alfarería y objetos de madera o metal que son producidos por trabajo de torno.

En el prisma cuadrado están basadas las estructuras de los muebles y edificios que el hombre ha creído conveniente construir con ángulos rectos. De la misma manera, los materiales' de construcción, como ladrillos, losetas de cemento y piedra forjada, cajas, libros, etc.

Con el modelo a la vista estúdiese si la forma observada se aproxima o difiere a una forma tipo elemental: triángulo, cuadrado, círculo, cubo, pentágono, etc. (fig. 3). Esta figura determinará la envolvente geométrica de la imagen que estudiamos, ayudará grandemente a nuestra observación y determinará puntos de recuerdo que faciliten la captación de la envolvente real, que ha de ser considerada como la línea formativa principal.

Procedamos a realizar estudios de representación mental e imaginaria en el espacio. Luego, a dibujar sobre el papel el modelo ausente. Tengamos en cuenta las observaciones que fueron hechas en los ejercicios precedentes.

EJERCICIO NÚM. 5

Situados ante el modelo observen dimensiones y tamaños. El de su conjunto, comparándolo con alguna referencia cercana a sus contornos (fig. 4). Las diferentes partes del objeto, comparándolas entre sí y seleccionando una, que será adoptada como *unidad de medida* (fig. 4, A). Suponiendo que en el fondo de la estancia en que trabajamos hay un cuadro o ventana próximos a nuestro modelo, comparemos sobre ellos el tamaño del objeto para establecer bien sus proporciones y retenerlas mejor mentalmente. Si está estructurado por diferentes líneas reales o supuestas, establézcase una, como medida básica, a la que serán ajustadas las restantes.

El olvido de las proporciones sobre el papel radica, en gran parte, en una visión confusa. El dibujo se empieza, corrientemente, por la parte superior y se continúa en dirección hacia abajo, confiando el estudiante en la suerte para que quepa todo en el papel. A menudo se sirve de un recurso que anula positivamente el sentido de proporción al correr el dibujo hacia la derecha o izquierda y sin ninguna razón.

Un buen sistema para ayudar a conseguir la proporción es, al principio, no trazar ningún detalle, sino una línea que coja la forma, de cabeza a pies. Toda figura, todo objeto, tiene esta línea. Una vez encontrada, la proporción de las partes es invariable y segura (fig. 5).

El estudiante acostumbra a hacer una mala preparación del conjunto trazando un mero garrapato de la figura, lleno de detalles mal hechos, rasgos, etc., puestos de cualquier modo y se anticipa a la crítica con la afirmación de que es sólo un esbozo del dibujo. Este es un mal sistema. Lo interesante es considerar cada línea, de la primera a la última, a fin de que, en cualquier etapa, el dibujo esté ajustado, bien proporcionado y exprese el modelo.

La mala proporción también puede radicar en observar demasiado los contornos, en lugar de examinar la «masa» del objeto. Podemos decir que mientras el principiante se preocupe por el detalle del contorno, esto es, por las formas y sin hacer la preparación necesaria para advertir sus «direcciones», es inevitable que se produzcan faltas de proporción.

Hay que dibujar, siempre, «toda» la imagen. Cuando ésta ya está indicada, el estudio puede concentrarse en un trozo que atraiga especialmente.

Antes del dibujo hay una etapa de preparación, que consiste en estudiar o analizar la relación sobre el papel de las proporciones y las direcciones de las formas, sin referencia al trazo naturalista.

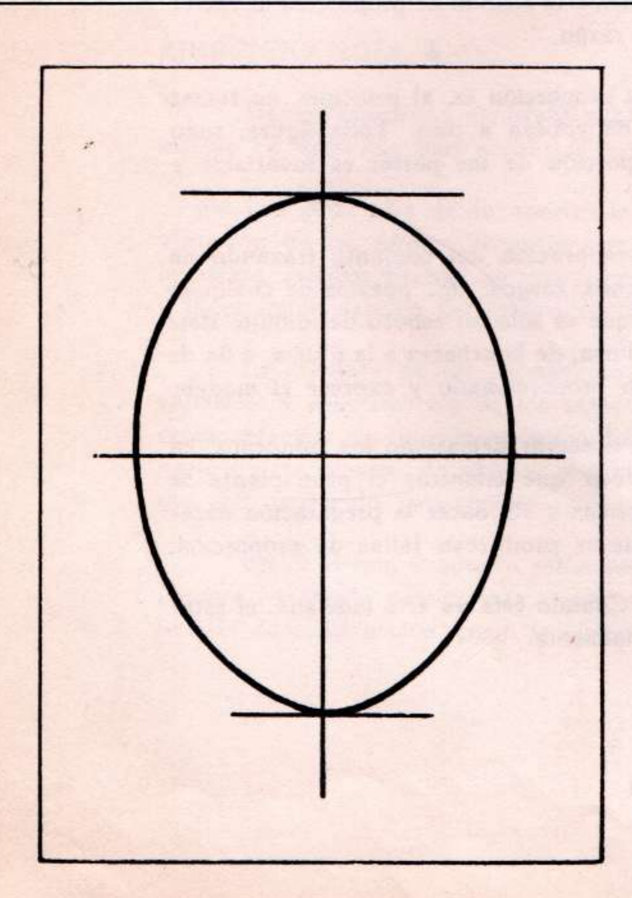
Quizás algunos objeten que puede ensuciarse o estropearse el papel al borrar luego estas primeras líneas de orientación. La limpieza es una virtud menor en el estudio del dibujo. Las primeras rayas desaparecen bajo el trabajo posterior, y cuando están bien situadas, llegan incluso a ser útiles como parte del estudio completo.

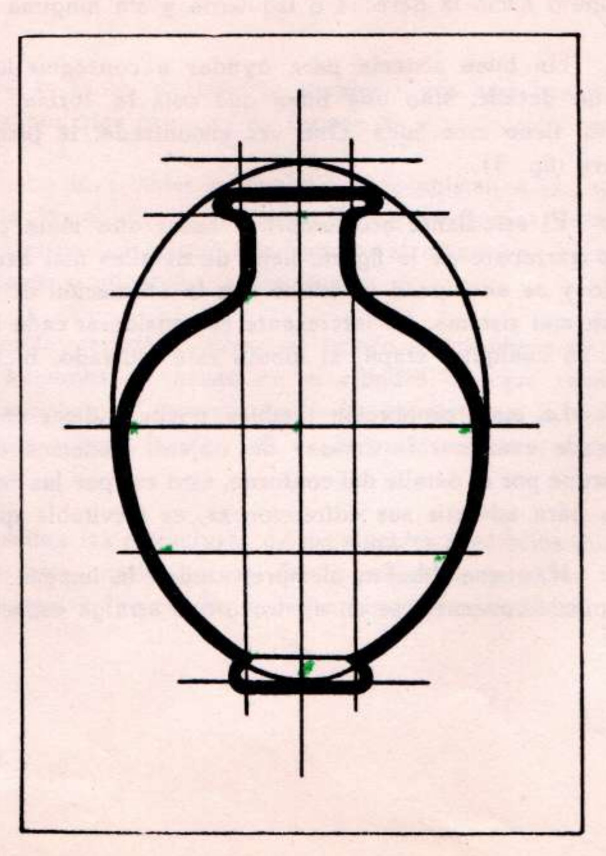
Muchos acostumbran a servirse de una hoja de papel donde descansar la mano, mientras se trabaja, para no ensuciar el dibujo. De este modo se obligan a trabajar en fragmentos, desvirtuando el sentido de proporción y perdiendo la gran ventaja de ver «todo» el trabajo.

Cuando se dice que un dibujo está bien construido, quiere expresarse que está constituido a base de líneas que representan la perfecta construcción del objeto. Nada más difícil para el principiante que «construir» el dibujo. El ve, ante sí, un modelo complejo, y sugestionado por la idea de que el dibujo es «imitación», no puede sustraer su mirada a los detalles cuando busca las largas líneas que encierran la figura y las que indican su construcción.

El dibujo constructivo es una concentrada visión intelectiva de las primeras etapas, pero se tropieza con la dificultad de que es en ellas, precisamente, cuando los estudiantes, por falta de conocimientos, observan el modelo con embarazo e inseguridad, produciendo

Figuras 5 y 6





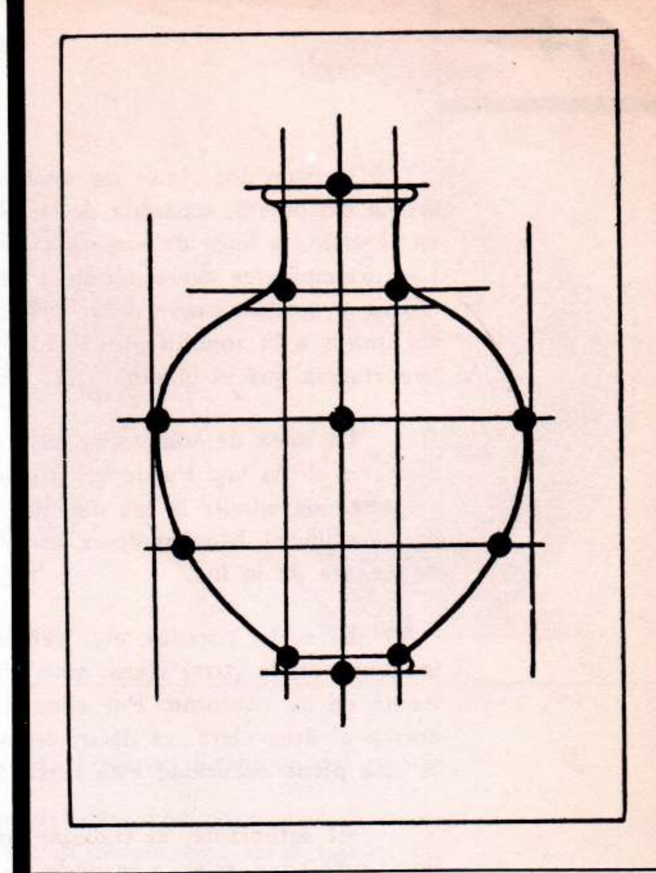


Figura 7

dibujos manchados y chapuceros. El modelo debe observarse atentivamente y ser retenido a perfección, antes de comenzar el dibujo. Es, en los primeros minutos, cuando un dibujo se echa a perder o se hace bien. El trabajo posterior aumenta detalles, pero, substancialmente, el dibujo sigue siendo el mismo.

Si la construcción preliminar de un dibujo ha sido tratada bajo las formas tipo, las líneas principales son las que nos darán después el movimiento y la masa.

Para la apreciación de las posiciones respectivas de contornos y partes del conjunto, hemos de suponer líneas horizontales y verticales, haciéndolas pasar por los puntos más importantes (fig. 6). Estas verticales y horizontales imaginarias y sus puntos de intersección, proporcionan a la memoria una extraordinaria ayuda. Realícense estudios variados e insistentes. Por estas determinaciones de tamaño, proporciones y posiciones, se facilita grandemente el trabajo de observación. Estúdiense, primero, en dibujos mentales y luego dibujándolas sobre papel. Realícese una profunda y atenta observación de estos principios sobre el modelo.

EJERCICIO NÚM. 6

Este ejercicio es continuación del anterior. Sobre el esqueleto de las líneas imaginarias, habrán de situarse los puntos principales del modelo. Estos puntos son las bases más positivas de nuestro trabajo, y, por tanto, es preciso hacer una selección entre ellos para escoger los fundamentales y hacer abstracción de aquéllos menos necesarios. Ellos conducirán de una manera sencilla y sin complicaciones a una concepción inteligente de la estructura lineal y masas de la imagen (fig. 7).

Fácilmente se arriba, cuando se aplican de una manera regular y metódica estos puntos principales, a una exacta apreciación visual de distancias, tamaños y proporciones. Basándose en las líneas horizontales y verticales, se conseguirán, asimismo, hábitos de orden y seguridad de apreciación. Es, por tanto, importantísimo repetir estos ejercicios hasta su completo dominio, siguiendo las pautas ya indicadas en los anteriores.

EJERCICIO NÚM. 7

Estudiemos el modelo en relieve y el claroscuro, las formas salientes y entrantes, en su juego respectivo de luz, sombra y los diferentes valores intermedios.

Existen dos clases de sombra: la proyectada por el objeto sobre una superficie y la propia del objeto, separada de la parte clara por la línea de sombra (fig. 8). Si el objeto está en el suelo, la línea de sombra y la sombra proyectada formarán un solo espacio de oscuro. Los principiantes acostumbran a ignorar esto y dividen el área en dos partes: sombra del objeto y sombra proyectada. Influenciados por este concepto, trazarán el área sombreada sin unirla a la sombra proyectada; ésta la añadirán más tarde, por creer que tiene menos importancia que el objeto.

La línea de sombra es muy importante, porque representa un contorno visto desde la dirección de la luz. Puede ser gris e indefinida, si el área clara es espaciosa, como una gran ventana que admite la luz del día, o bien acusada y oscura, si el resplandor es un punto de luz artificial. Muchas veces los estudiantes sombrean como si la oscuridad emergiese gradualmente de la luz.

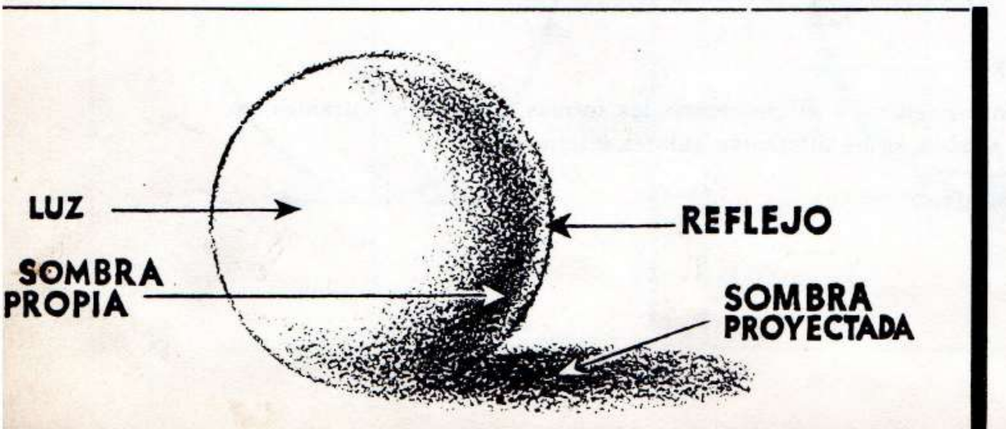
El suelo, paredes, etc., reflejan cierta cantidad de luz sobre el objeto. Esto no puede indicarse en la parte clara, sino que tiene que observarse en el área de sombra, especialmente en su contorno. Por ello, el área de sombra aparece más oscura a medida que se acerca al área clara, es decir, cerca del borde de sombra. No olvidemos el principio de que la más plena oscuridad está cerca de la luz más clara.

El estudiante, al trabajar sobre el área de sombra, debe tener bajo su control las luces reflejadas, pues, a menudo, las recalca demasiado, consiguiendo que parezcan «luces» destacadas en la oscuridad, como si la figura fuese de cristal o porcelana. También, a veces, fortalece con oscuro los perfiles de las formas dentro del área de sombra y sin tener en cuenta que no debe aparecer ninguna línea dura por falta de iluminación en esta zona.

Iniciemos el estudio, limitándonos a estudiar por observación atentiva el modelo, comparando las diferentes gradaciones salientes —las más cercanas a nuestro ojo— y entrantes —las más distantes—. Establézcase una referencia en las valoraciones luminosas, seleccionando, como unidad de medida, la parte más oscura o la más iluminada.

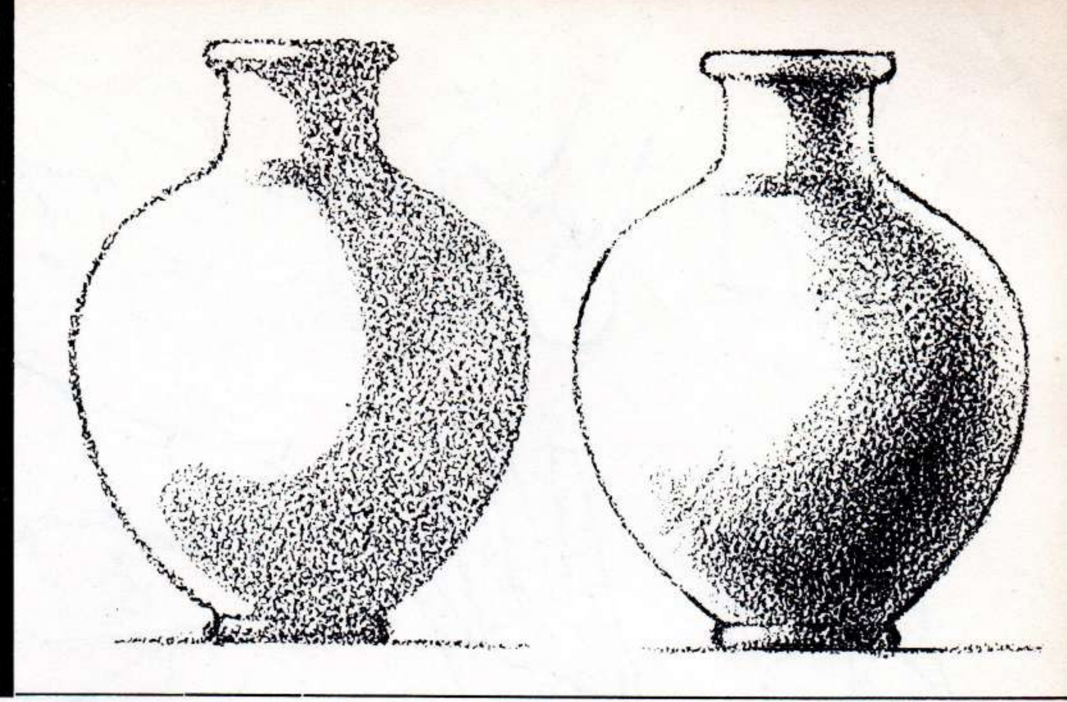
Después de observar larga y atentamente, iníciense los estudios de retentiva por dibujos imaginarios del modelo. Defínase, primeramente, la zona neta de luz y la de sombra, haciendo abstracción, en los primeros trabajos, de los valores intermedios (fig. 9). Dibújense *en el espacio,* con la punta de un lápiz. Cuando ya se tenga fijada, mentalmente, esta imagen, con sus partes recortadas y netas de sombra y luz, realícense dibujos reales, hasta conseguir que, sin el modelo a la vista, se hayan expresado, fielmente, sus formas y relieves. En estos estudios el lápiz negro no es muy indicado, porque cualquier borradura altera el carácter del tono. Lo mismo puede decirse del lápiz plomo, capaz de producir bellos

Figura 8



efectos, pero difícil de utilizar en estos trabajos.

El mejor medio es el carboncillo. Es fácil de quitar, permite hacer varias pruebas en los primeros pasos de un dibujo, tiene diferentes negros aterciopelados, y es tan duro como un lápiz H. Frotando con el dedo, o con un trapo o algodón, el tono puede ser bellamente degradado, desde el negro más intenso, hasta el blanco luminoso del papel.



Figuras 9 y 10

Utilizando carbón blando en las primeras etapas del dibujo se conseguirá destacar plenamente la forma y obtener un rico contraste de tono. El detalle debe ser dibujado con un carbón más duro. El carbón hay que emplearlo sobre papel Ingres u otro adecuado.

Las áreas de sombra pueden ser determinadas, simplemente, por un rayado diagonal o después de realizado éste, pasando por encima un trapo arrollado al dedo índice, para conseguir así, una media tinta uniforme que defina la masa llena de sombra y el plano neto de luz.

EJERCICIO NúM. 8

Sigamos con el estudio del claroscuro. Ya hemos conseguido retener y expresar los valores más intensos de luz y sombra y las formas más salientes y entrantes de nuestro modelo. Ahora hemos de pasar a la determinación de valores o gradaciones intermedias entre el punto más intensamente claro y el más oscuro. Ya sabemos que uno de éstos nos ha de servir como unidad de medida en la que estarán basadas nuestras comparaciones.

Llévese el mismo orden de estudio que en el ejercicio anterior y practíquese con los mismos medios o substituyendo el carboncillo por lápiz compuesto. Sitúense los extremos o valores más distantes de sombra y luz y establézcanse, gradualmente, los valores intermedios, empezando por el más claro y terminando en el más oscuro (fig. 10).

El sistema más sencillo consiste en aplicar una media tinta general, como ya se hizo en el ejercicio precedente, sobre toda la parte de sombras; ésta se rebaja luego con miga de pan y nunca empleando la goma, porque ensucia, en los valores más claros; para acentuar el valor y hacerlo más oscuro se hace uso del lápiz o el carboncillo.

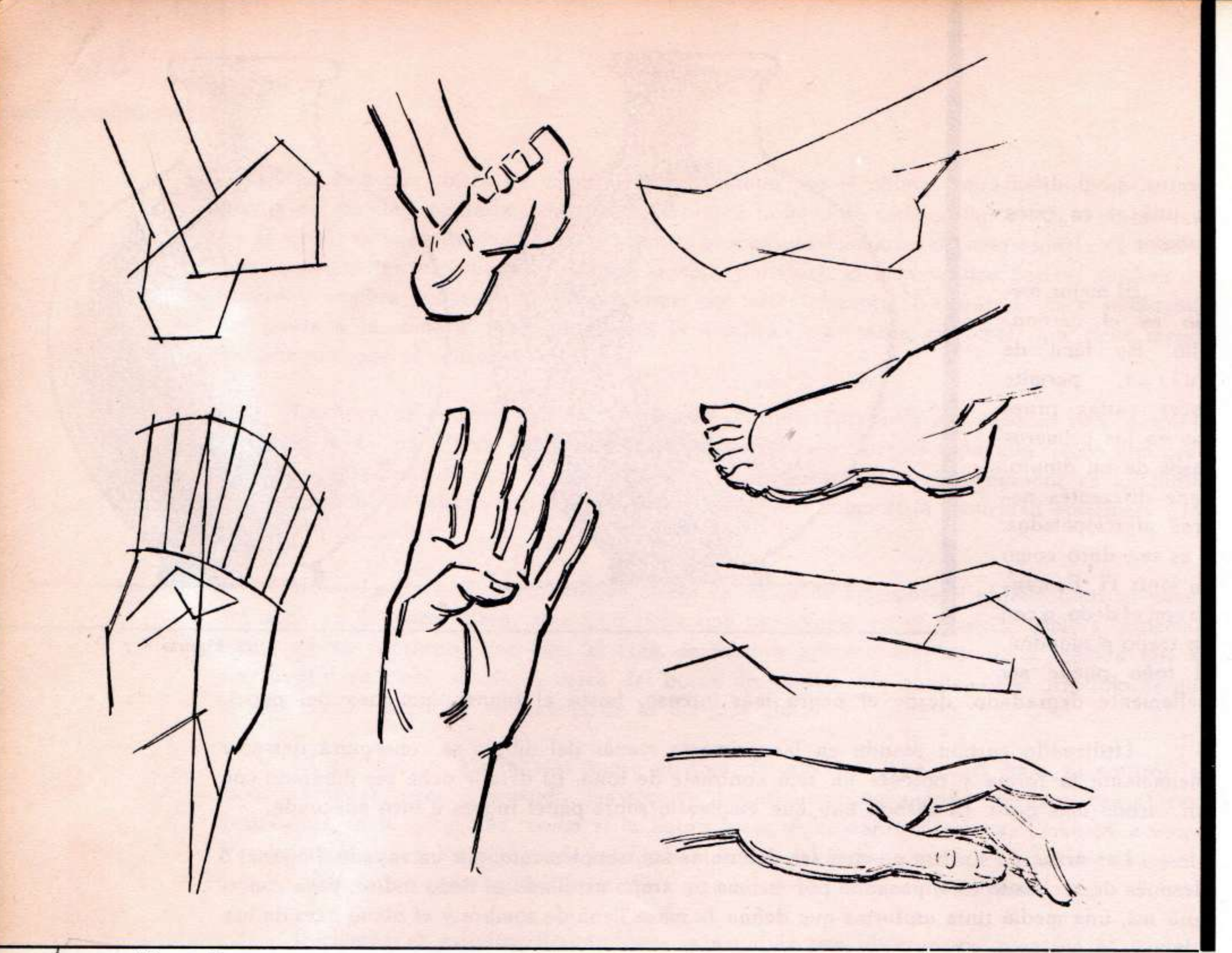


Figura 11

Ya vamos consiguiendo la memoria de las formas simples, el escalón más pesado y difícil del desarrollo memórico. Naturalmene, esta conquista habrá sido asegurada si ha sido seguido, fielmente, el método, disciplinándose a sus principios, capacitándose de sus explicaciones y poniendo a prueba una constancia ilimitada.

Hemos de insistir y reiterar que este método no es un curso de dibujo y puede adaptarse a las variantes de cualquier otro sistema que se limite solamente a las enseñanzas de este arte. El principio fundamental de nuestro método es el de cultivar las facultades atentivas y de observación para desarrollar así la imaginación, la retentiva y la memoria. Por ello, es preciso, absolutamente preciso, que en cada uno de los ejercicios elementales se sigan gradualmente las fases de observación atentiva, retención, dibujo mental en el espacio y dibujo real sobre el papel y no pasar de una a otra sin haber dominado, segura y conscientemente, la anterior.

En el estudio simultáneo de un curso de dibujo y nuestro método mnemotécnico, ambos deben ir por grados paralelos y ayudándose recíprocamente.

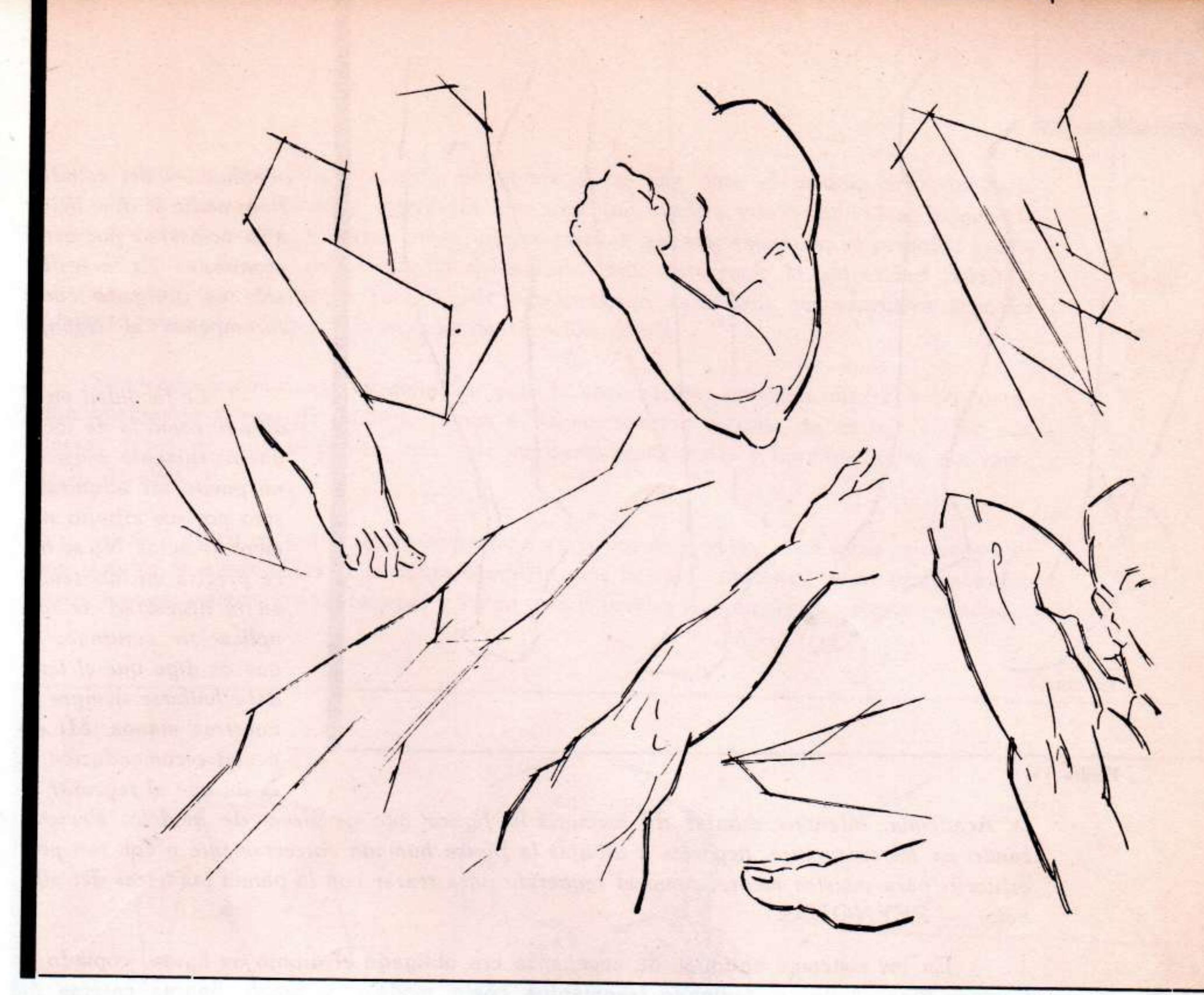


Figura 12

EJERCICIO COMPLEMENTARIO A

Como refuerzo útil de nuestro desarrollo memórico, debemos realizar una práctica que recomienda Atkinson. Cada noche repasemos el día transcurrido, tratando de recordar y describir mentalmente las cosas y personas que han sido vistas en el curso de la jornada. Al principio será difícil recordar muchas cosas y personas, pero al cabo de cierto tiempo, veremos cómo afluyen y también sus detalles. Se llegará, incluso, a la retención memórica de imágenes que no hayamos creído que han sido observadas por nosotros. La observación habrá pasado a los dominios de la subconsciencia. En estos ejercicios, termina Atkinson, es preciso ir de lo simple a lo complicado, tratando de percibir, al principio, lo fundamental, y después lo secundario.

EJERCICIO NÚM. 9

Hay muchos profesores de arte que pretenden mostrar el camino más breve hasta la maestría, y hay ya inventadas muchas fórmulas mediante las cuales pueden ser ahorradas las

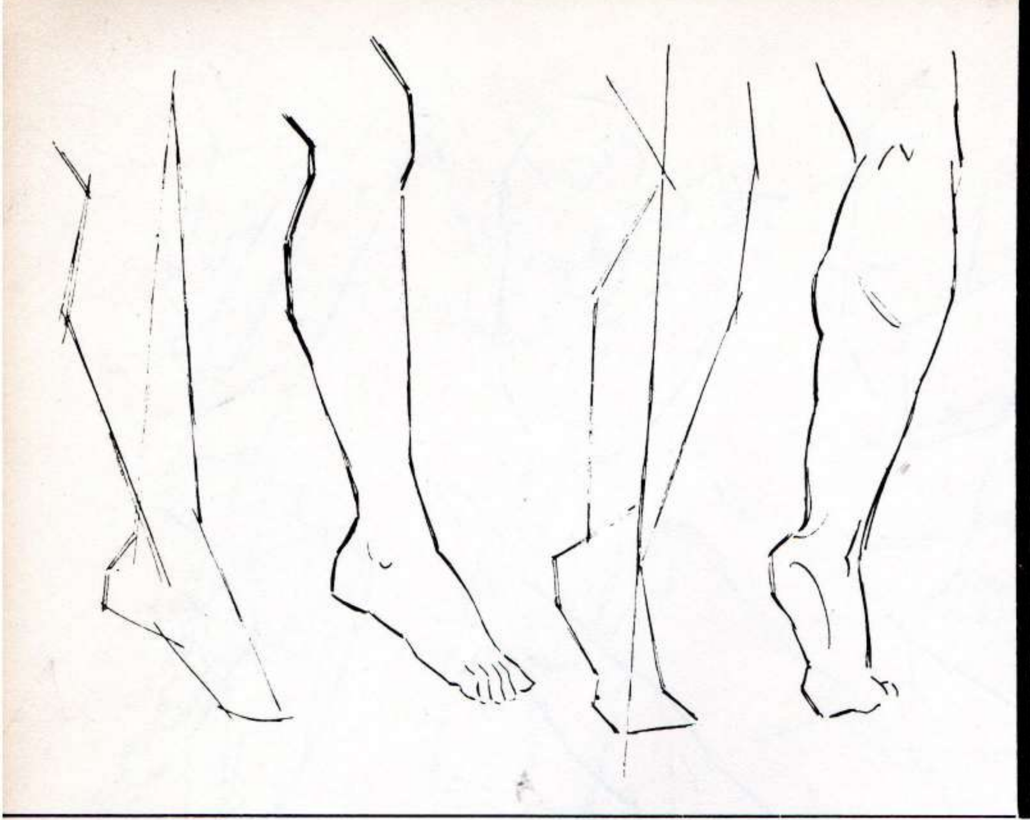


Figura 13

penalidades del estudio. Pero nadie se deje llevar a la ociosidad por estas promesas. La maestría sólo es otorgada como recompensa al trabajo.

La facilidad en el dibujo, como la de tocar un instrumento musical, no puede ser adquirida, sino por un infinito número de actos. No se hace precisa mi insistencia en la necesidad de una aplicación continua, ni que os diga que el lápiz debe hallarse siempre en vuestras manos. Mi especial recomendación es la de que al regresar de la Academia, intentéis dibujar de memoria la figura que os sirvió de modelo. Perseverando en tal costumbre, llegaréis a dibujar la figura humana correctamente y con tan poco esfuerzo para vuestra mente, como el requerido para trazar con la pluma las letras del alfabeto. — *REYNOLDS.*

En los sistemas antiguos de enseñanza era obligado el dibujo de figura, copiado de láminas litografiadas o, teniendo fragmentos como modelo, y luego, figuras enteras del «antiguo», en yeso. El estudiante no concibe las figuras clásicas tal como el escultor las creó en mármol o bronce, ni puede verlas como parte de un conjunto arquitectónico; el frío yeso no despierta su sensibilidad artística ni le deja percibir las variaciones sutiles de la forma viviente que el escultor insinuó para expresar su idea. Las proporciones finas y flúidas de la línea le escapan y, sobre todo, las estatuas permanecen tan quietas, que le contagian su pasividad e, involuntariamente, se retarda o deja de presentarse aquella fiebre tan necesaria en todas las expresiones del arte. El estudio de la figura viva quiere decir bastante más que su mera copia, puesto que abarca muchos aspectos: espacio, composición, estructura y, especialmente, proporción.

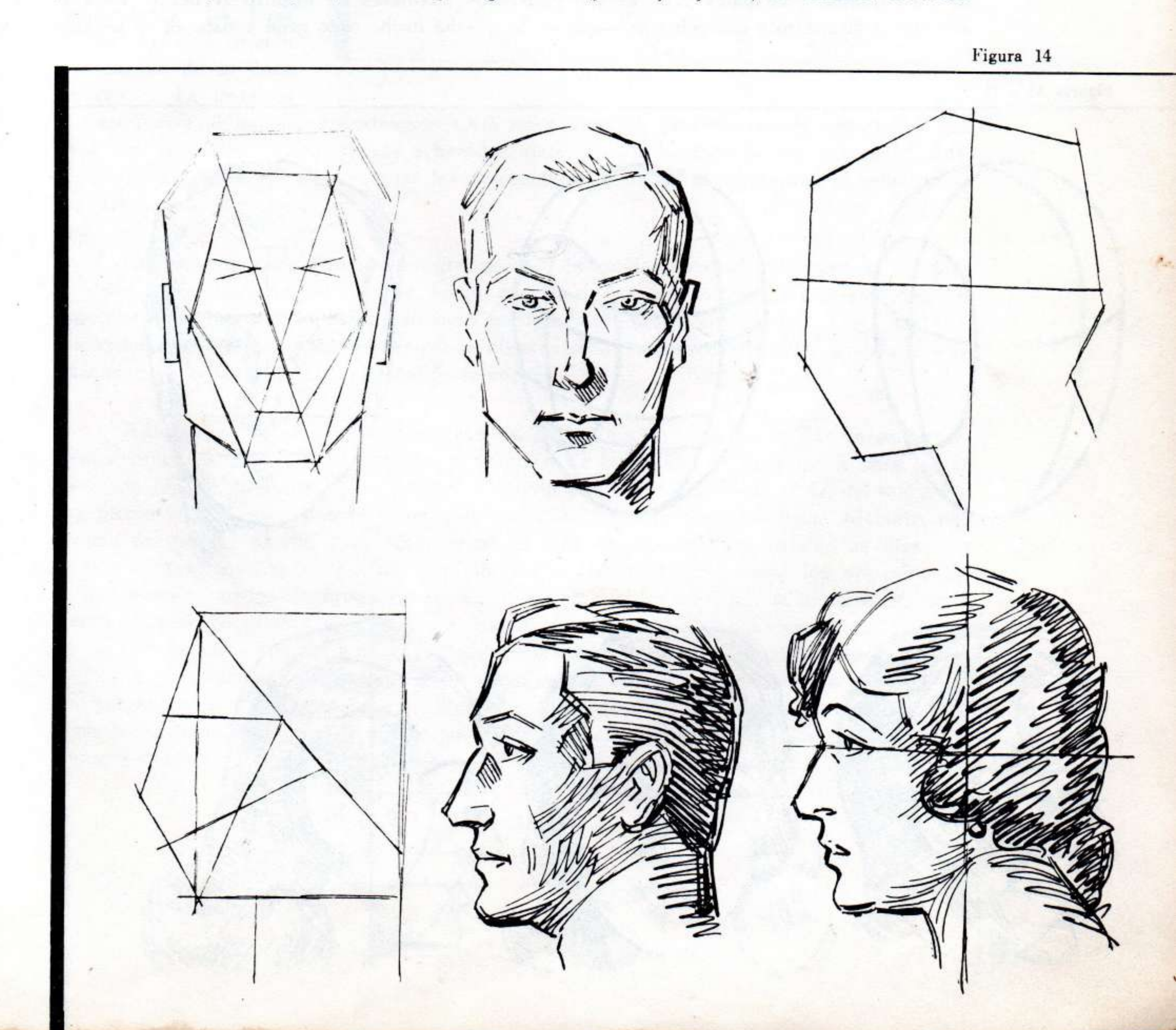
Aquellas prácticas pasivas están hoy, afortunadamente, en desuso. La formación artística se inicia, después de los estudios primarios, ante el modelo vivo, enfrentando al estudiante con la naturaleza plena. El modelo natural, aún en la pose más quieta, tiene siempre vida, movilidad y acción. En el dibujo del natural se empieza a manifestar, en forma decisiva, la manera individual, o sea el sentimiento personal de percibir y expresar, ya que el modelo, en su belleza relativa, deja descubrir defectos que nuestro sentido de lo bello,

atenúa o corrige. Naturalmente, esto no quiere decir que ante el modelo vivo debamos seguir un concepto caótico de interpretación, sino que nuestra visión individual lo aprecia de una manera diferente, y, como consecuencia natural, nuestra expresión es personal y distinta a la de los demás. En el estudio del natural debe intervenir la sinceridad máxima, siguiendo cada uno su propia facultad de percepción, y ésta debe ser extensiva a todas las líneas, formas y valores que nuestra observación captó.

Siguiendo las normas, ya dictadas, para la observación, retención mental y representación imaginaria y real de objetos, vamos a iniciar nuestro estudio de la figura. En sus primeras fases no nos interesan más que las líneas envolventes y fundamentales, sin sombras ni detalles.

No será difícil encontrar quien se preste a servirnos de modelo. Para estos primeros trabajos, y antes de abordar los de la figura completa, nos bastará con estudios de extremidades (brazos, manos, piernas, pies), cabezas y luego tronco (pecho y espalda) en escorzos diversos.

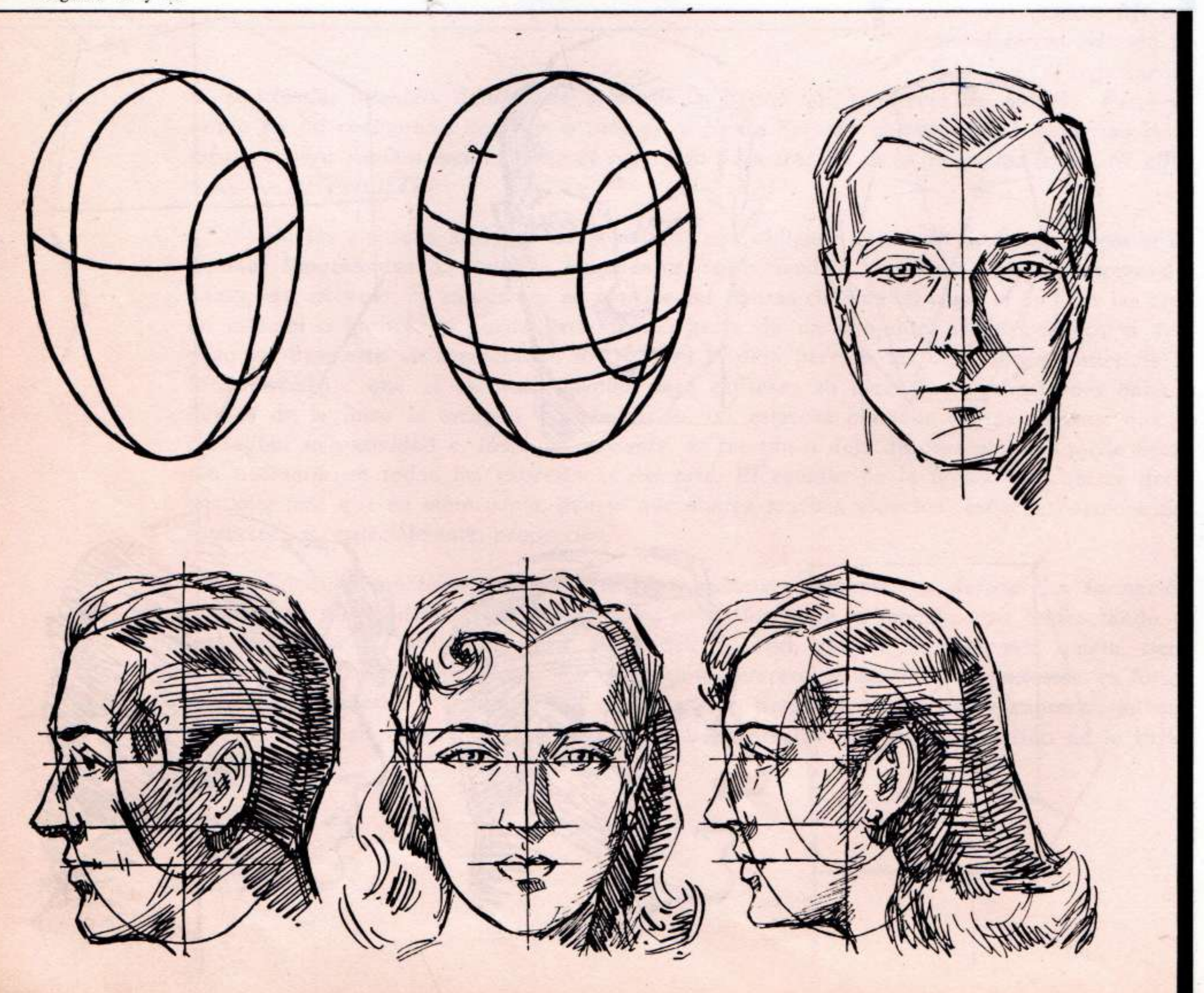
Figura 14



Nuestro primer ejercicio se concreta a la línea envolvente o fundamental del modelo para aprender así a captar su movimiento con rapidez. Obsérvese éste con atención máxima. Ciérrense los ojos y estúdiese mentalmente esta línea genérica. Repítase una y otra vez hasta que haya sido captada, viéndola exacta y limpiamente, como si se tuviese el modelo a la vista. Realícese, con la punta del lápiz, su dibujo imaginario en el espacio. Repítase esta «recitación» dibujada con el modelo ausente. Después, trácese el dibujo real con lápiz o carboncillo. Elimínese todo detalle; no interesa más que la línea fundamental y de movimiento.

Las manos y los pies habrán de ser realizados estudiando el bloque que establece su contorno de conjunto o línea envolvente (fig. 11). En las piernas y brazos procédase asimismo y analícese su dirección (figs. 12 y 13). La cabeza se dibuja estableciendo el bloque y unas líneas de relación que sirven para comparar los diferentes puntos formativos (fig. 14). Estas líneas y puntos imaginativos sobre el modelo ayudan grandemente a la facultad memórica. Las horizontales y verticales que hemos dibujado idealmente nos darán, por sus intersecciones, los puntos principales y de ajuste, poderosos auxiliares de nuestro recuerdo. Para el estudiante dispuesto a disciplinarse —que es lo que ha hecho todo gran artista en su período

Figuras 15 y 16



inicial de estudio— la constante referencia de las formas-tipo, líneas y puntos principales, no es una dificultad, sino una ayuda.

Para facilitar la estructuración del conjunto, supóngase que la cabeza es un huevo achatado en los costados (figura 15). Sobre este huevo irregular será fácil establecer las diferentes proporciones. La línea de los ojos está situada por encima de la línea de centro. La línea de la nariz corta al huevo verticalmente. Otra línea vertical, cruzada con la anterior y que pasa por el centro de los planos achatados, determina la posición de las orejas (fig. 16). Este método simple sirve para basar las proporciones de la cabeza y facilitar el recuerdo de sus detalles.

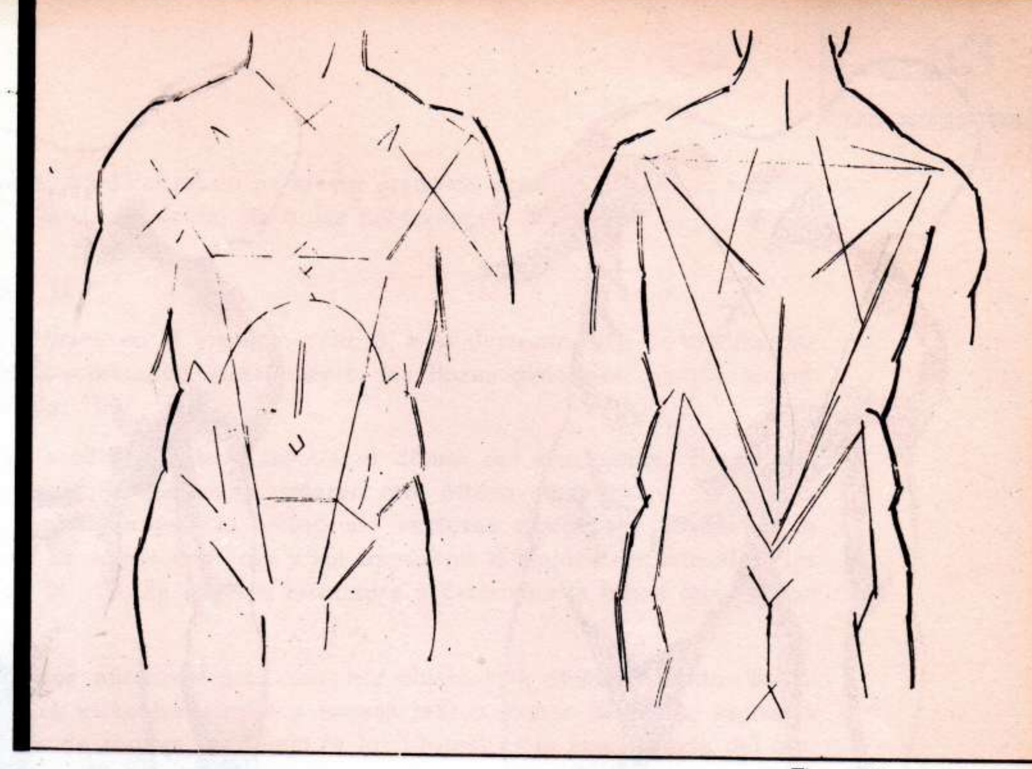
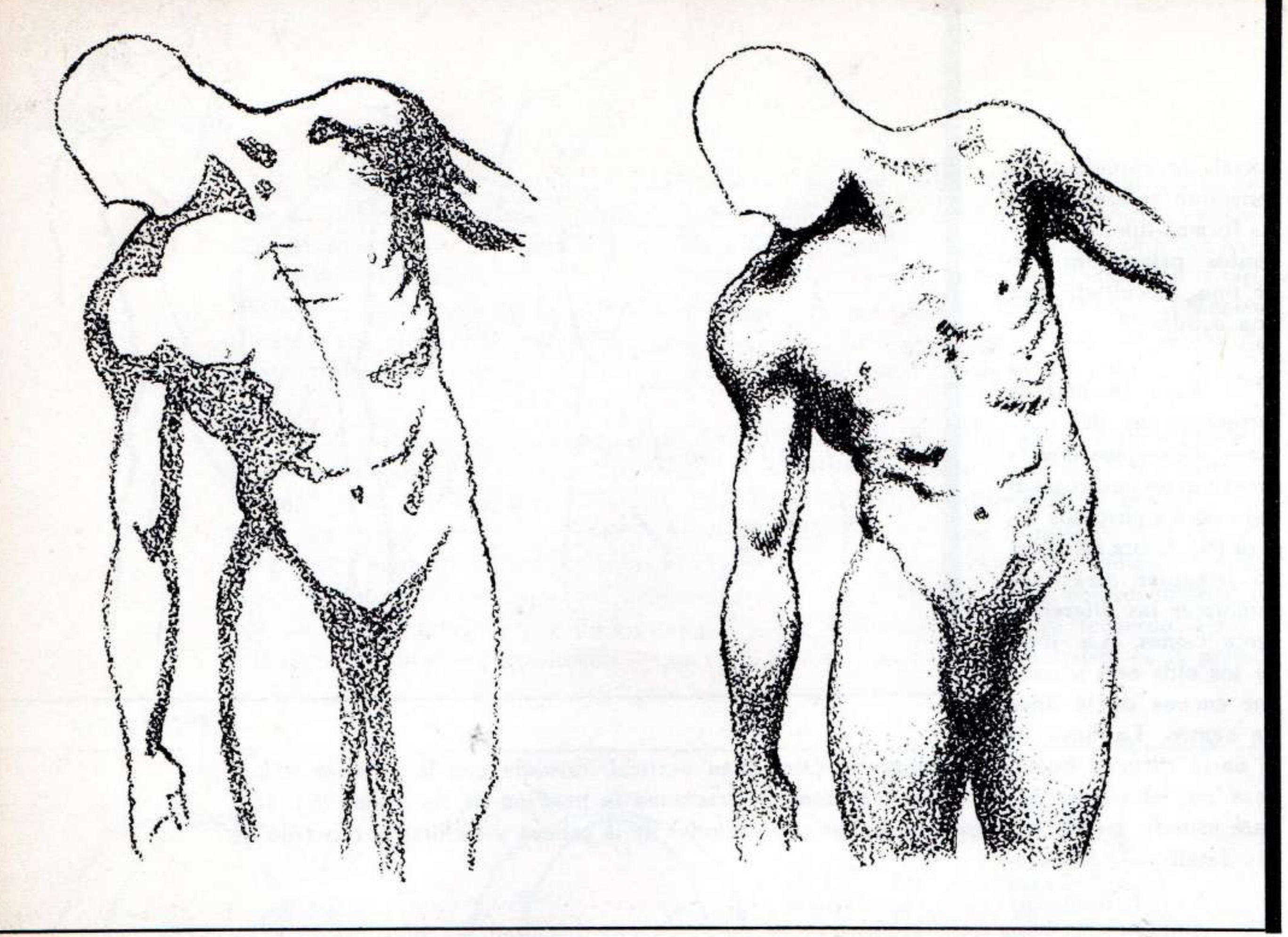


Figura 17

Continúense estos ejercicios en grados progresivos de dificultad. Al comenzar los estudios por una mano o un pie, síganse, luego, por los de mano y brazo, pie y pierna; después con cabezas de perfil y frente, terminando por el tronco: pecho, espalda y hombros (fig. 17), e ir reduciendo gradualmente el tiempo de observación y representación del modelo y ampliando progresivamente el intervalo de retención.

Adviértase que las piernas parecerán un par de medias si se omiten las líneas estructurales interiores. Son muy importantes el volumen de la rodilla, la línea de la tibia (en la visión de frente), las líneas que definen el tobillo y la oscilación, hacia atrás, del talón. En una pierna vista de lado deberá advertirse, especialmente, una dirección hacia adelante, por encima del tobillo, detalle que escapa si no es bien observado. Este cambio de dirección en la pierna, aunque ligero, puede verse también en el antebrazo, donde los músculos del pulgar hacen variar los contornos. En la rodilla, la unión de los tendones de la parte alta de la pierna produce, por detrás, un ángulo más bajo que de frente. En ambos casos, y con frecuencia, se colocan estos ángulos a un mismo nivel, consiguiendo un resultado desastroso. Con respecto a estas torsiones y variaciones debe añadirse que cada concavidad es compensada por una turgencia en el contorno opuesto. Respecto al tronco debe saberse captar su cuadratura; si no se consigue se determina una forma redonda y sin estructuración. La intersección del frente y del lado del torso, complicada y quebrada, exige un estudio detenido.



Figuras 18 y 19

EJERCICIO NúM. **10**

Obsérvense y estúdiense ahora las masas de sombra, procediendo, como ya explicamos en el ejercicio núm. 7 (fig. 18).

La expresión por el tono sigue un camino paralelo a la expresión por la línea. Del mismo modo que el contorno debe ser primeramente captado como una «dirección» que más tarde será resuelta por la línea creada al determinar su dibujo, el sombreado, o expresión por el tono, debe ser visto, primeramente, como una masa o plano sin variación y dejar para otra etapa las sutilezas de las medias tintas y del borde o contorno. El estudio del desnudo a la luz del sol es de gran interés por la clara división de los planos. Los medios tonos y los oscuros pierden la tristeza que están propensos a tomar en el interior de un estudio o habitación; bajo la luz del sol todo es definido y luminoso.

Hemos de insistir otra vez. En todos los ejercicios han de practicarse la observación atentiva, la retención del modelo visto, su dibujo imaginario en el espacio y el dibujo real sobre papel. Nuestra finalidad no es la de enseñar a dibujar, sino la de aprender a visualizar el modelo y a captar sus formas y detalles, plasmándolos así, en nuestra facultad me-

mórica, que, progresivamente, irá alcanzando un mayor grado de desarrollo. Nuestro método, basado en la observación y la comparación, eleva las potencias intelectivas.

EJERCICIO NÚM. **11**

Procedamos, como hicimos en el ejercicio núm. 8, a la determinación de medias tintas o valores intermedios, memorizando, previamente, las líneas generales, puntos importantes y masas de sombra (fig. 19).

Algunos estudiantes separan arbitrariamente el dibujo del sombreado. Frecuentemente demuestran en sus trabajos que no consideran este último como parte del dibujo. Trabajan, laboriosamente, en algún pedazo oscuro sin explorar nunca sus bordes ni la variación de valores de sus líneas de contorno y sin considerar el empleo estructural de los oscuros. La sombra sólo es útil donde expresa estructura y determina la forma que revelan los claros y oscuros.

Como ya puntualizamos anteriormente, cualquier objeto está dividido en dos áreas, clara y oscura. En la primera están los planos y formas más o menos definidos, según la intensidad de luz. En el área de sombra, que bajo la luz normal es la más alejada del ojo, las formas son quietas y suaves. El área oscura no requiere excesivo estudio; por el contrario, la clara nos ofrece grandes oportunidades de observación. En muchos dibujos terminados se advierte que el ojo del dibujante no exploró suficientemente las formas, diluyendo su observación en la unión de los ángulos, por ejemplo: la línea del sobaco, en su encuentro con el borde de sombra.

Los claros y los oscuros no sirven solamente para revelar las formas; estos valores tienen su propia belleza y bien merecen nuestra atención. Si estudiamos un interior de Velázquez, apreciaremos una serie de bellos tránsitos de luz y de sombra, de ricos oscuros aterciopelados sobre claros transparentes, de bordes claros que se funden misteriosamente con los matices del fondo, perdiéndose y reapareciendo de nuevo. Igualmente hermosos son los tránsitos de tono en la figura desnuda situada sobre un fondo quieto. La semitranslucidez de la carne parece realzar estos contrastes y presenta algunos de los efectos más sutiles y variados que revela la luz; un brazo entonado vigorosamente contra un pecho reluciente o los oscuros de una mano o rodilla contra un muslo plenamente iluminado producen un admirable efecto, y no porque sean ejemplos del relieve de una forma contra otra, sino porque generan gamas maravillosas de sombra y luz.

Repásense nuestras observaciones en el citado ejercicio núm. 8.

EJERCICIO NÚM. **12**

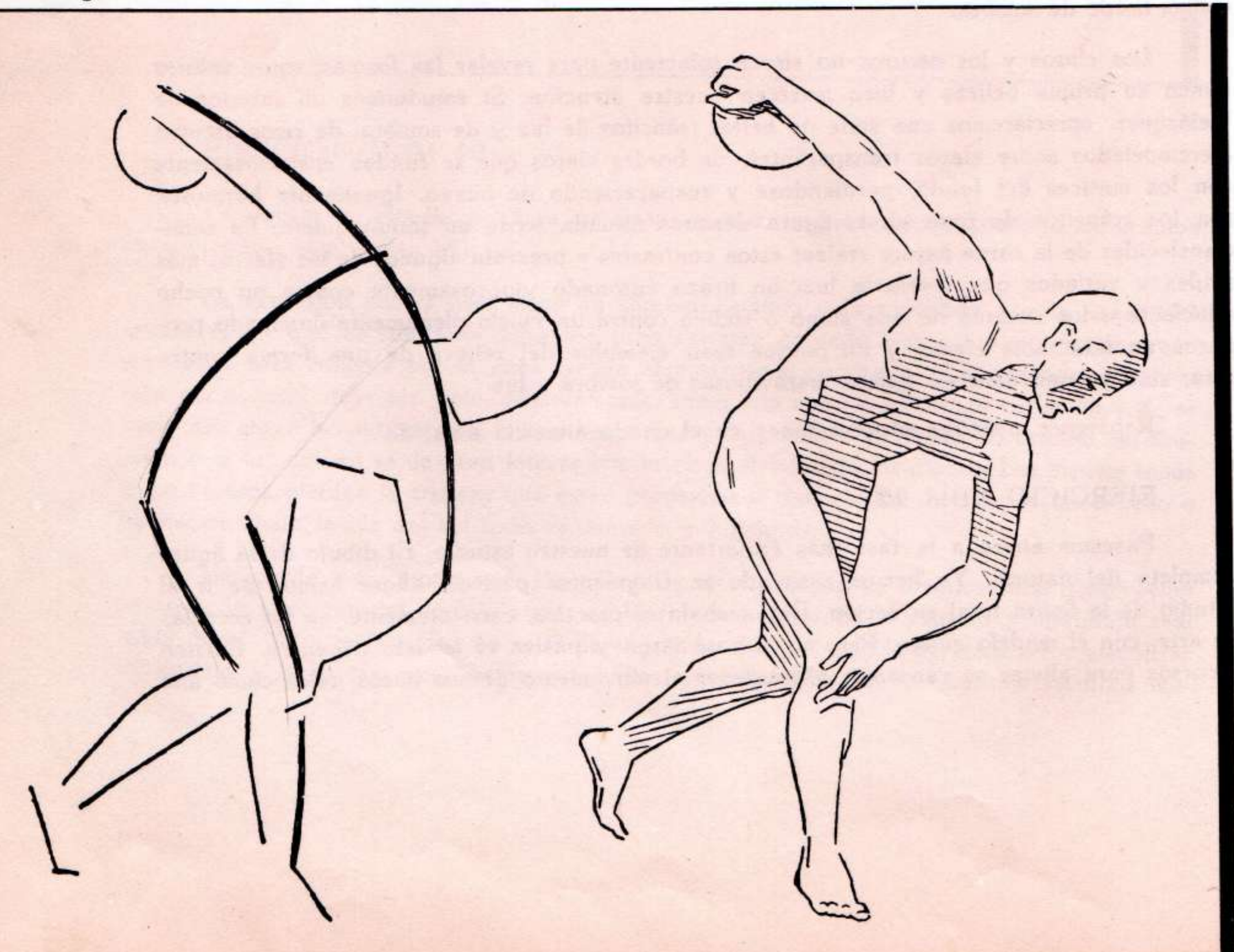
Pasemos ahora a la fase más importante de nuestro estudio. El dibujo de la figura completa del natural. Ya hemos ensayado en fragmentos pasivos; ahora hemos de ir al estudio de la figura total en acción. Este trabajo se practica, corrientemente, en las escuelas de arte, con el modelo quieto. Pero en la pose larga y pasiva el modelo degenera. Existen recursos para aliviar su cansancio y mantener el movimiento de sus líneas, tales como una

cuña colocada bajo el talón del pie cuando está separado del suelo, el banquillo que eleva la pierna, la cuerda que sostiene el brazo o la mano, etc., pero estas ayudas son una contradicción del movimiento y la acción. El estudiante llega a creer que el modelo es un objeto fijo y se desespera si descubre en él una ligera desviación.

La finalidad de nuestro estudio sólo transige con lo pasivo en los estudios primarios. Pero pasados éstos y cuando ya nuestra memoria tiene alcanzado cierto grado de desarrollo, todas nuestras prácticas deben tender a captar lo vivo y animado, todo lo que pasa ante nuestra retina y se desvanece o altera en unos segundos.

Al dibujar la figura de memoria lo primero que ha de tenerse en cuenta es su poder de movimiento. Las nubes caminan incesantemente, los pájaros vuelan, los animales andan, trotan, galopan; el agua fluye y se desborda, rompiendo en olas de blanca espuma; las personas, en su trajín cotidiano, andan, corren, se unen y separan; todo, en fin, se mueve incesantemente. Pero si pretendiésemos dibujar detalladamente esta representación cinematográfica de la plena vida, fracasaríamos. Hemos de captar una línea que, sin detalle alguno, nos asegure el movimiento (fig. 20). El estudiante tropezará con dificultades al abordar el estudio de la figura. Su obsesión es el modelo que tiene delante, y del que sólo le preocupa su imitación. Cree que en el dibujo sólo importa la semejanza con el modelo, olvidando que en un dibujo hay muchas cosas más importantes que el simple parecido de los miembros, tronco, etc.

Figura 20

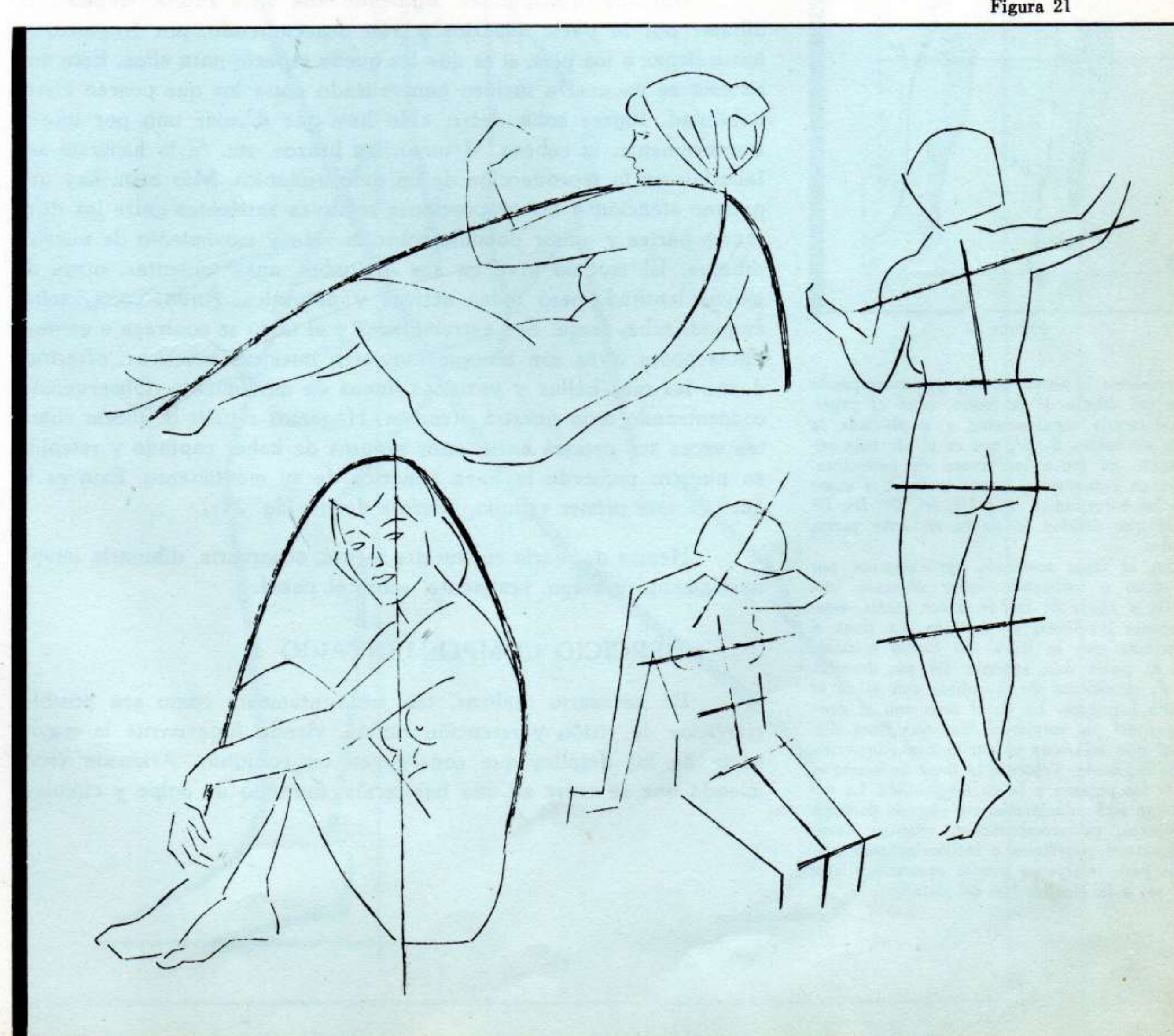


El primer escalón en el estudio de la figura viva es el movimiento. La figura está posando en un estado de animación suspendida, y en cualquier posición que adopte debe ser apreciado un sentido de acción.

El movimiento está representado por la dirección. Todas las figuras, torsos o miembros tienen una dirección general y estas inclinaciones pueden ser sugeridas por líneas (figura 21). Los estudiantes poco dispuestos a empezar un estudio con esta simple preparación muestran, en sus trabajos, la falta de vitalidad y movimiento. Comienzan captando las formas y, por consiguiente, la idea general se les escapa. El defecto radica en la manera de empezar el dibujo. Si éste ha sido hecho por fragmentos, el acierto del detalle no compensará la falta de una construcción inteligente de conjunto. La figura debe examinarse *toda*, desde un principio. Muchas veces el ojo vaga por los contornos y el resultado es un dibujo desproporcionado y falto de acción.

Cuando el estudiante dibuja una figura femenina de pie se deja atraer, casi siempre, por las formas ricas y acentuadas de los contornos del pecho y caderas y exagera

Figura 21



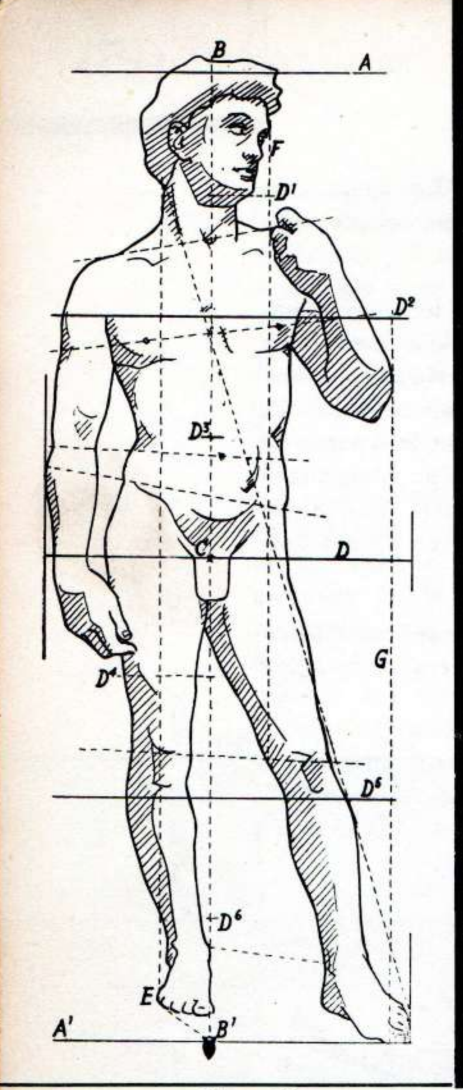


Figura 22

Determínese la altura *A*, A^1, que corresponde a la del dibujo de la figura sobre el papel, estableciendo seguidamente y a plomada la línea de centro *B*, B^1, que es el eje más importante de todas las líneas de estructura. Sitúense, entonces, el punto medio *C* y sobre éste las horizontales *D* y D^1, D^2, D^3, D^4, D^5 y D^6 que dividen la figura en ocho partes iguales.

Con el lápiz sostenido verticalmente por la mano o utilizando como plomada una varilla o aguja de las de hacer media, establézcanse las líneas de relación. La línea *E* determina que la línea del cuello coincide con el punto más saliente del pie derecho. La *F*, el saliente de la cabeza con el de la rodilla izquierda. La *G*, el codo con el dedo pulgar del pie izquierdo. Hay una línea diagonal que relaciona el cuello con pantorrilla y pie izquierdo. Trácense la línea de hombros, la de los pezones y la de los tobillos. La del ombligo está relacionada con el codo derecho.

Fíjense, por comparación, cuantas líneas horizontales, verticales e inclinadas sean precisas para relacionar puntos opuestos y ayudar así a la localización del detalle.

estas características del modelo. La figura debe ser construida sobre una línea simple, vertical, trazada desde el hoyuelo del cuello hasta el tobillo de la pierna que soporta el peso; no se trata de una línea arbitraria, sino que existe, perfectamente definida, en la pose (figuras 26 y 27).

Estos elementales principios no son corrientes en los comienzos porque requieren observación y un atento análisis de las formas.

Para facilitar mejor el recuerdo del modelo y su reproducción, se establecen unos puntos límites de la figura completa y dos líneas supuestas, verticales y horizontales, de centro, sobre ella. Se definen, también imaginativamente, unas líneas de relación entre unos puntos y otros de la figura que sirven, como referencia, para la comparación. Así se registran, sencilla y rápidamente, los fundamentos básicos de la figura y será fácil recordárla y dibujarla (fig. 22).

Algunos principiantes, siguiendo una vieja rutina, empiezan a dibujar por la parte superior y van descendiendo, por fragmentos, hasta llegar a los pies, si es que les queda espacio para ellos. Este mal sistema se encuentra incluso generalizado entre los que poseen cierta habilidad. Ingres solía decir: «No hay que dibujar uno por uno y sucesivamente, la cabeza, el torso, los brazos, etc. Si lo hicierais así, fallaríais en la reproducción de un todo armónico. Más bien, hay que prestar atención a las proporciones relativas existentes entre las diferentes partes y ganar dominio sobre la vida y movimiento de nuestro dibujo». El modelo vive en sus actitudes, unas violentas, otras de mayor lentitud, pero todas activas y naturales. Anda, corre, salta, empuja, sube, carga. Sus extremidades y el torso se contraen o estiran. Estas poses vivas son las que requieren nuestras prácticas, ofreciéndonos las más bellas y variadas líneas de movimiento, Observemos, concentrando toda nuestra atención. Hagamos repetir la acción cuantas veces sea precisa hasta estar seguros de haber captado y retenido en nuestro recuerdo la línea genérica de su movimiento. Esta es la que, en este primer estudio, interesa definir (fig. 23).

Hemos de fijarla en nuestra mente, observarla, dibujarla imaginativamente y luego, realmente, sobre el papel.

EJERCICIO COMPLEMENTARIO **B**

Es necesario realizar, tan frecuentemente como sea posible, ejercicios de visión y retención rápida, viendo fugazmente la mayor parte de los detalles que constituyen un conjunto. Atkinson recomienda que se entre en una habitación, mirando de golpe y circular-

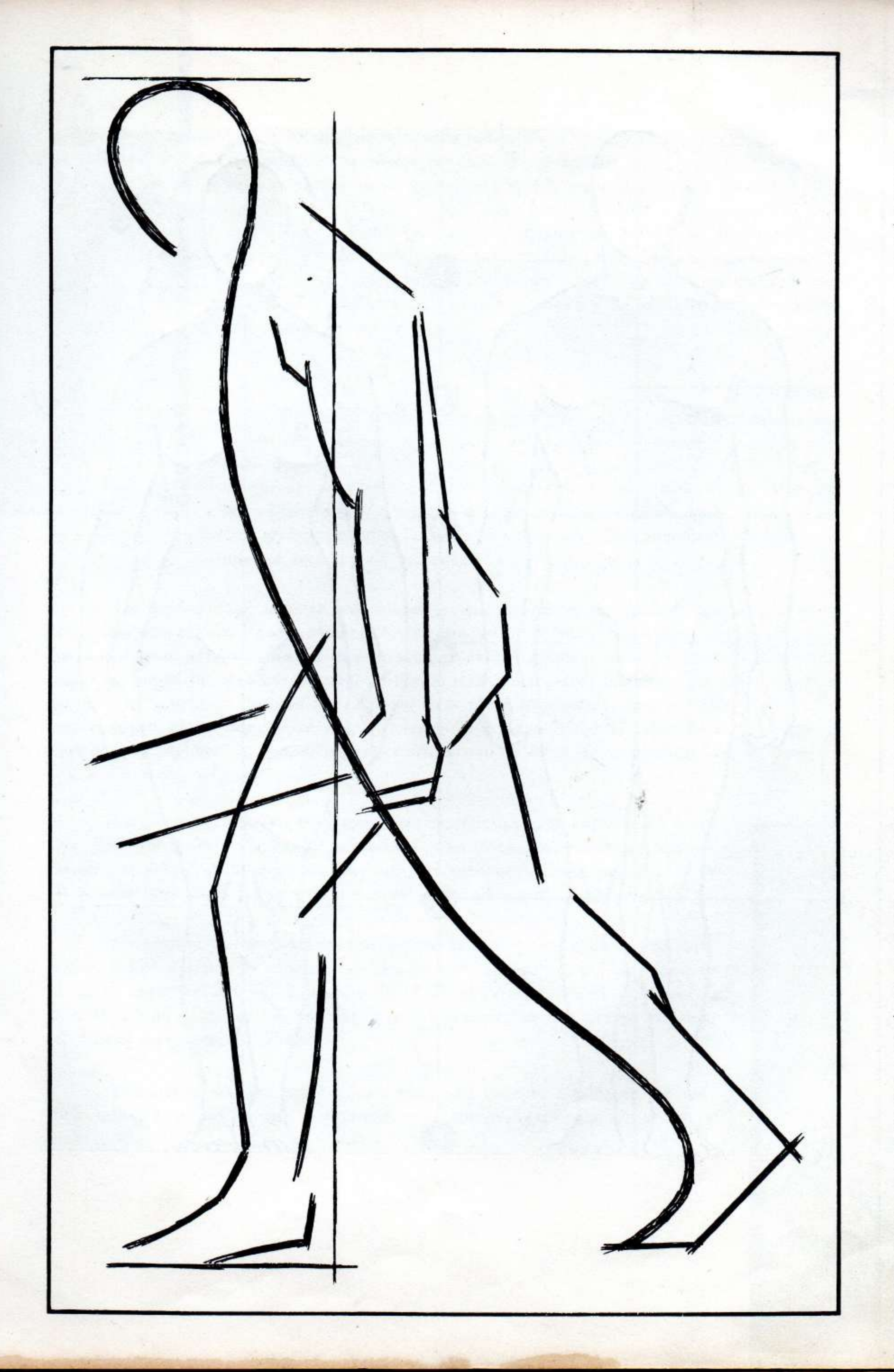
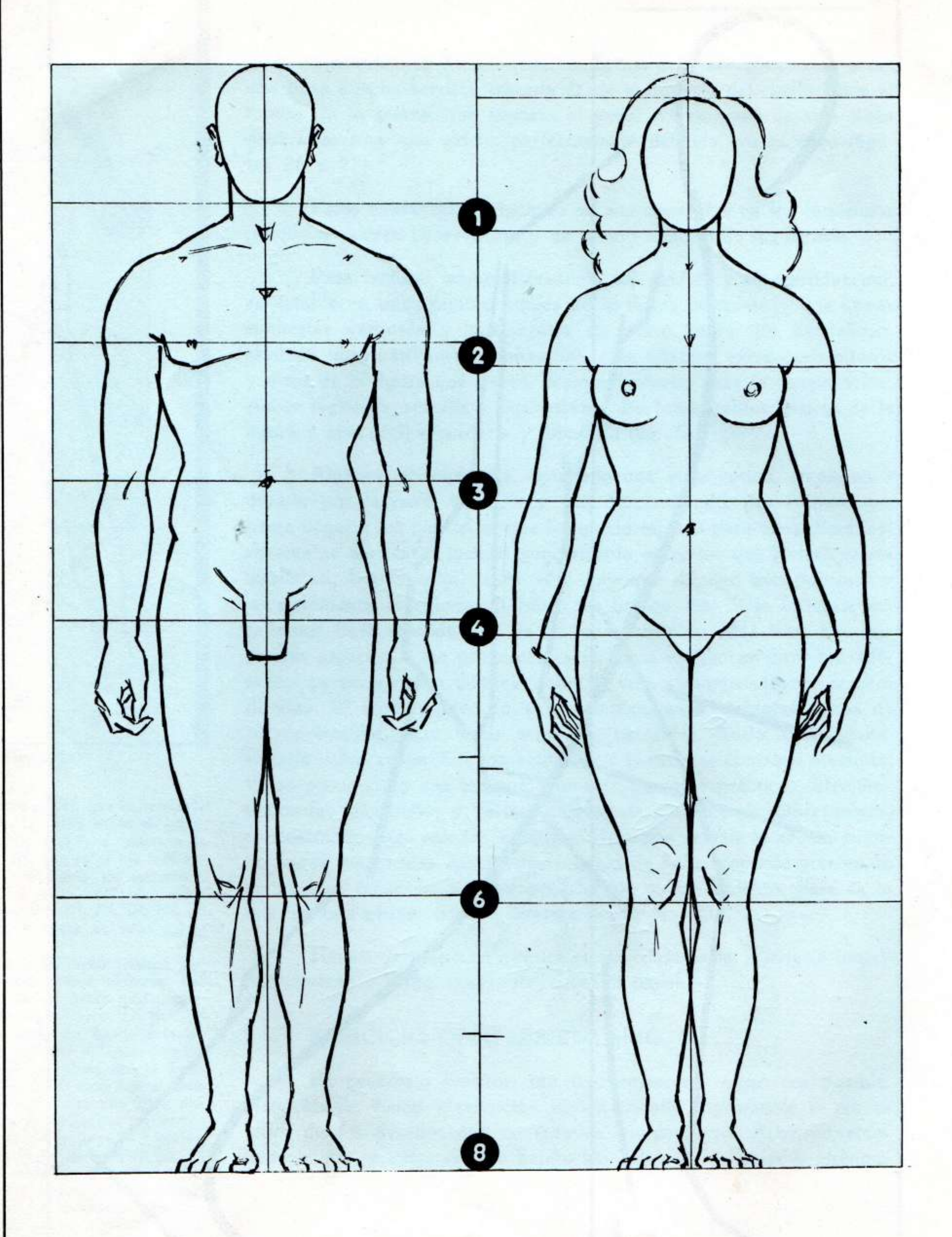


Figura 23



Figuras 24 y 25

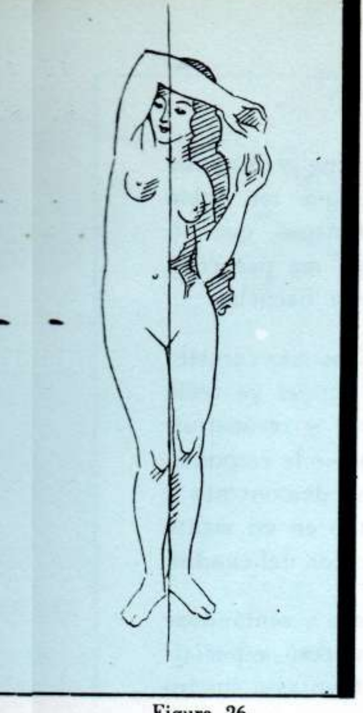


Figura 26

mente. Al salir, se recapitula todo cuanto ha sido visto. Se vuelve a entrar, constatando cuanto fue olvidado y, volviendo a salir, se repite, hasta que sean retenidos en la memoria la mayor suma de detalles y objetos.

Esta práctica puede ser realizada, en la calle, al pasar ante un escaparate y no contentándose simplemente con el registro de lo visto de un golpe, sino comparando, repitiendo la observación y mirando nuevamente, para asegurarse de no olvidar nada y de haber retenido la mayor parte de lo visto.

EJERCICIO NúM. 13

Por estos estudios debemos ir aplicando y desarrollando nuestro poder de captación y retención del modelo. Ya hemos expresado una línea genérica de movimiento; ésta será la base más firme de nuestro dibujo mental y real. Sobre ella hemos de estructurar la figura, situando las horizontales y verticales que determinen los puntos principales, a los que serán ajustadas las formas y que servirán, extraordinariamente, a nuestra facultad de recuerdo.

Es fundamental, también, considerar las proporciones. Recuérdese una simple regla de proporción rápida. Fíjense bien en la memoria estas divisiones, que son muy importantes para la buena estructura de las figuras masculinas y femeninas: estimando como proporción ideal de altura la de ocho cabezas, se divide la figura en otras tantas partes. En el hombre, la base de la primera división coincide con el mentón; la segunda, con la tetilla o pezón; la tercera, con el ombligo, y la cuarta (centro de la figura), con el pubis. La mitad baja del cuerpo se simplifica en dos divisiones, coincidiendo la línea de la primera con la base de las rodillas (fig. 24).

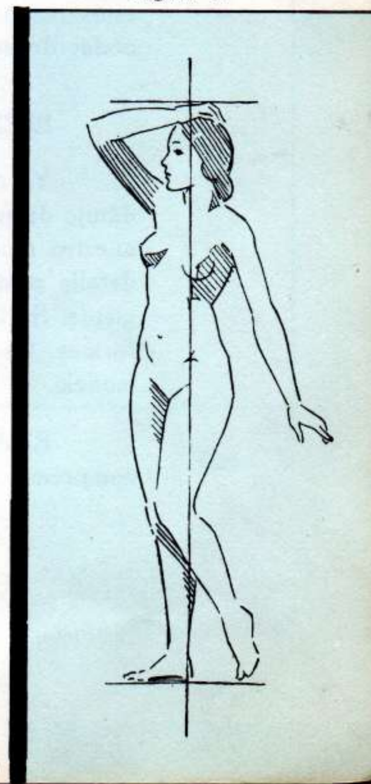
La altura de la mujer tiene unos diez centímetros menos que la del hombre. El ancho es más reducido y, además, existen otras diferencias; los pezones están por debajo de la segunda división y el ombligo también por debajo de la tercera línea divisoria que pasa a nivel de la cintura y los codos (fig. 25).

Estúdiense y reténganse las líneas rítmicas principales; cada una de éstas sigue a otra y funde el contorno de dos formas. El sentimiento del ritmo es de gran importancia en la expresión lineal. El ritmo es movimiento y gracia, majestuosidad y orden. Todas las líneas estructurales del cuerpo humano contienen una variación rítmica.

Búsquense siempre estas líneas, pues son las que establecen un sentido unitario en las formas y determinan la máxima expresión de acción y belleza (fig. 28).



Figura 27



El pintor y grabador Legros, uno de los mejores discípulos de Lecoq y que fue maestro del gran artista de nuestra época, Brangwyn, cuenta: «Un día, que me había enviado a dibujar el retrato de Erasmo, mi cartón era tan grande y embarazoso, que no conseguí manejarlo ni tenerlo encima, haciéndome renunciar al intento. No me preocupé y resolví aprenderme el cuadro de memoria, para luego tratar de repetirlo en la Escuela.

»Calculé las distancias exactas entre los diferentes puntos. Fijé los trazos más característicos en mi memoria y después los secundarios, que fueron más fáciles porque ya tenía bien establecidos los más importantes. De esta manera yo aprendí a disecar y reconstruir esta obra maestra. A mi regreso, Lecoq me pidió el dibujo. —No lo he hecho — le respondí, y aumentando su sorpresa, añadí: —Yo lo haré ahora—. El profesor se fue descontento e incrédulo y yo me apliqué pacientemente a mi tarea, recordando y organizando en mi mente todas mis observaciones y volviendo a crear, en mi visión interior, todos los trazos del cuadro.

»Cuando Lecoq volvió, el dibujo estaba muy avanzado. Parecía contento y sentándose a mi lado, quedóse mirando como trabajaba. Desde este día, Lecoq se interesó especialmente por mí y me hizo entrar en su clase particular. Véase qué influencia tuvo este cuadro de Erasmo en mi carrera.»

Limitemos nuestras prácticas a la observación sobre una pose activa. Estúdiese atentamente. Dibújense las líneas principales y puntos importantes, imaginativamente. Cuando estén estereotipados en la memoria, llévense al papel. Repetir con poses más activas y complicadas.

El procedimiento previo, en la técnica del dibujo, es señalar la parte superior y la base del dibujo por dos líneas y a continuación trazar la línea base principal que va de la cabeza a los pies, situando luego las otras líneas que sirven de eje a los puntos principales. Después sigue la formación general de la figura y, luego, un esbozo ligero de las masas de valores. En este punto deberían estudiarse bien las proporciones del dibujo y si son algo deficientes borrar los rasgos del carbón, sacudiéndolos por encima con un trapo; al principio estos rasgos deben hacerse suaves y delicados. Esta etapa es muy decisiva y determina el poder de selección y análisis del estudiante.

EJERCICIO NÚM. 14

Ya conseguimos captar el esqueleto memórico del modelo. Ahora hemos de arribar al dibujo de sus formas y detalles. Las líneas-tipo y los puntos principales sirven de referencia a nuestro recuerdo (fig. 29). Sobre ellos hemos de basar las líneas que dibujen, con el mayor detalle posible, la pose estudiada. Aquí ha de actuar nuestra observación atentiva largamente. Se trata de recordar y expresar muchas y variadas líneas que, en su conjunto, definen formas. Cada una de éstas tiene, también, su expresión en el resumen interpretativo del modelo.

El dibujo de la figura puede ser dividido en dos etapas; la más importante es la que comprende la realización del bosquejo y que registra las realidades más destacadas de la

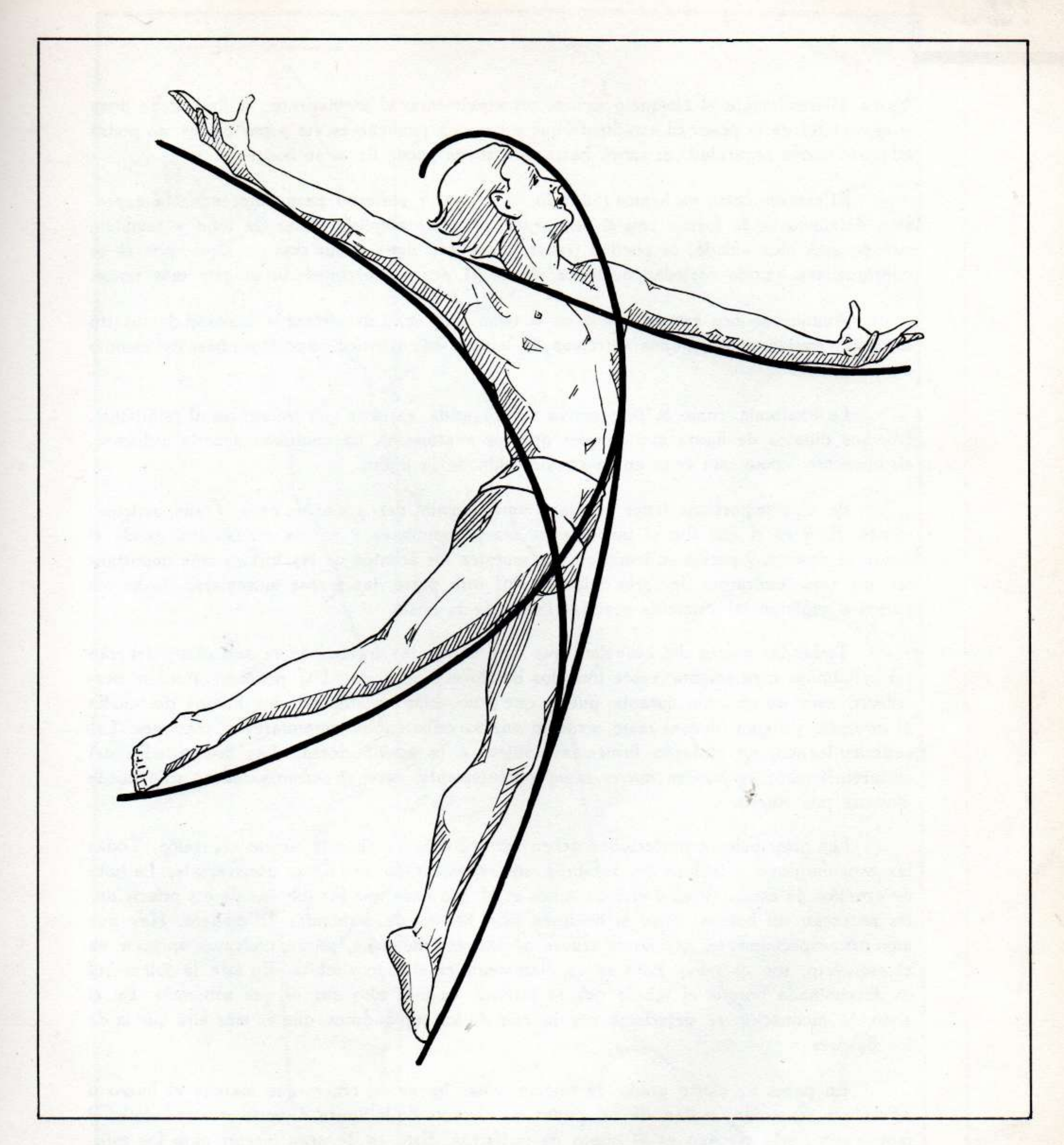


Figura 28

figura. Generalmente el bosquejo indica, principalmente, el movimiento, la fluidez de línea y el carácter de la pose. El estudiante que esboza en pequeña escala y por partes, no podrá adquirir nunca seguridad, ni sabrá hasta qué altura puede llevar su bosquejo.

El carbón, como ya hemos indicado, es el mejor material para emprender la expresión detallada de la forma; con él se pueden producir amplias masas de tono y también, cuando está bien afilado, se pueden trazar líneas tan finas como con un lápiz; por él se consigue una amplia variedad de tonos, desde el negro aterciopelado al gris más tenue.

Aunque no nos extenderemos en el tema, pues sería desvirtuar la finalidad de nuestro método, consideremos algunos extremos de la anatomía artística, importante base del estudio de la figura.

La anatomía, como la perspectiva mal digerida, extravía con frecuencia al estudiante. Muchos dibujos de figura son simples gráficos anatómicos. La anatomía debería utilizarse, simplemente, como una base en la construcción de la figura.

Es muy importante tener un claro conocimiento del armazón óseo y sus articulaciones. Este es el que fija el movimiento, las proporciones y en las conexiones, donde el hueso se destaca y perfila su construcción, muestra los acentos de las formas más importantes, por una cuadratura de corte definido. Por otra parte, las masas musculares llenan los vacíos y sugieren las primeras grandes líneas de la pose.

Todas las partes del esqueleto que determinan las formas de la superficie, deberán ser estudiadas atentamente, sobre todo los hombros y caderas. Los primeros pueden describirse como un cinturón flotante, puesto que sólo están sujetos por los huesos del cuello al esternón y dejan libre el resto, excepto en las adherencias musculares y tendones. Las caderas forman un cinturón firmemente sujeto a la espina dorsal. Las dos mitades del cinturón-hombro se pueden mover independientemente, pero el cinturón-cadera sólo puede moverse por entero.

Las principales articulaciones deben ser reducidas a su más simple expresión. Todas las articulaciones, e incluso los hombros, son representados por líneas transversales. La falta de estudios de estos cruces o articulaciones es la que hace que los dibujos de los principiantes parezcan sin huesos, como si hubiesen sido hechos de maniquíes de madera. Hay que advertir, especialmente, que estos cruces de las extremidades, según podemos apreciar en el esqueleto, son oblicuos. Esto se ve claramente en el codo y tobillo. En éste, la oblicuidad es determinada porque el tobillo que se interna, es más alto que el que sobresale. En el codo, la inclinación se determina por la raíz de los supinadores, que es más alta que la de los flexores.

En poses de cierto grado de torsión, estas líneas de cruce, que marcan el hueso o estructura muscular, radian de un punto no distante de la figura. Cuanto más grande es el movimiento, más cercano es el punto de radiación. Esto es de gran interés para los estudiantes, como base estructural en la composición de la línea (fig. 30).

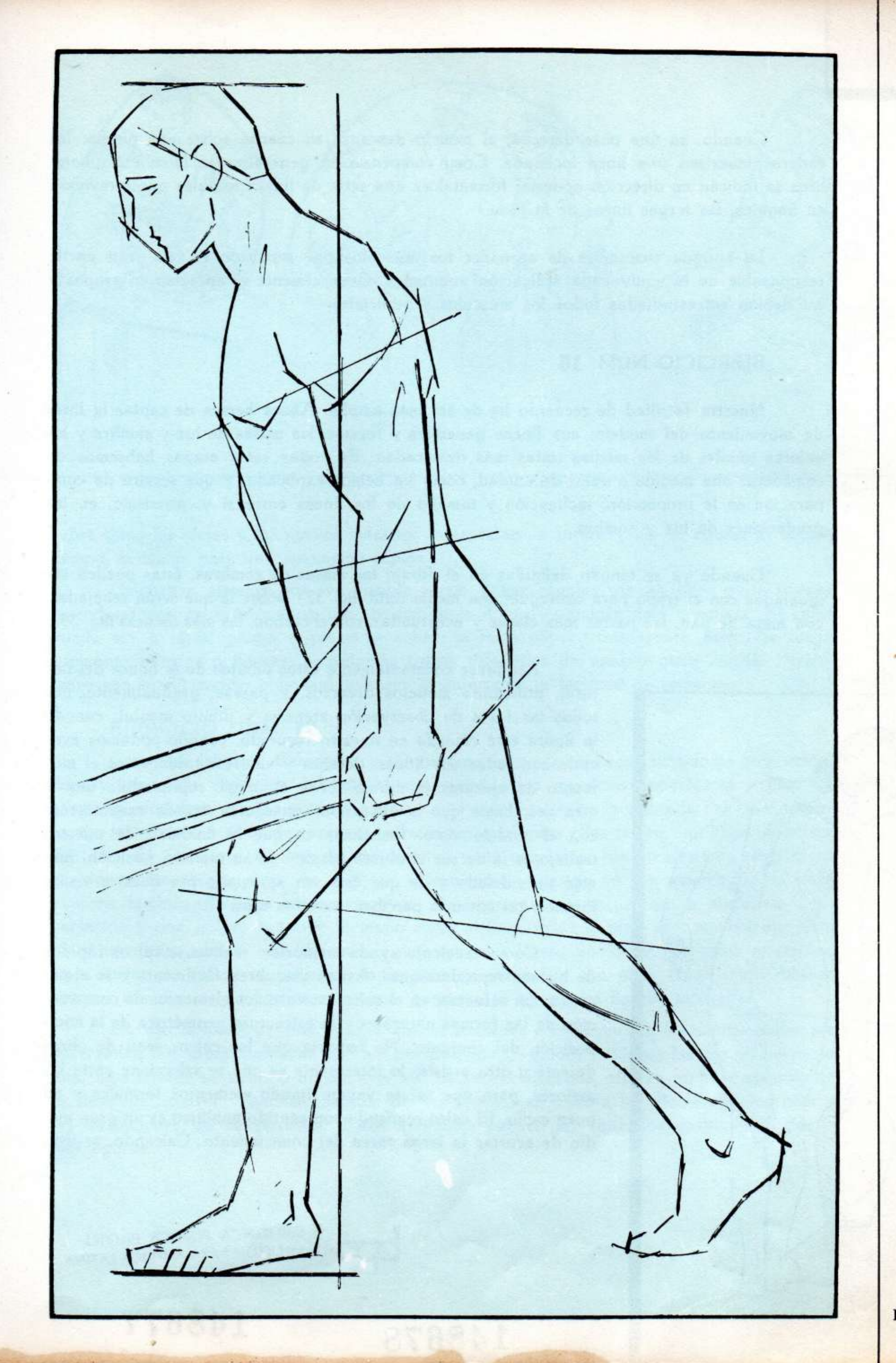


Figura 29

Cuando, en una pose derecha, el modelo descansa su cuerpo sobre una pierna, las caderas muestran una línea inclinada. Como compensación, generalmente, la cabeza y hombros se indican en dirección opuesta, formándose una serie de líneas radiales que atraviesan en ángulos, las largas líneas de la pose.

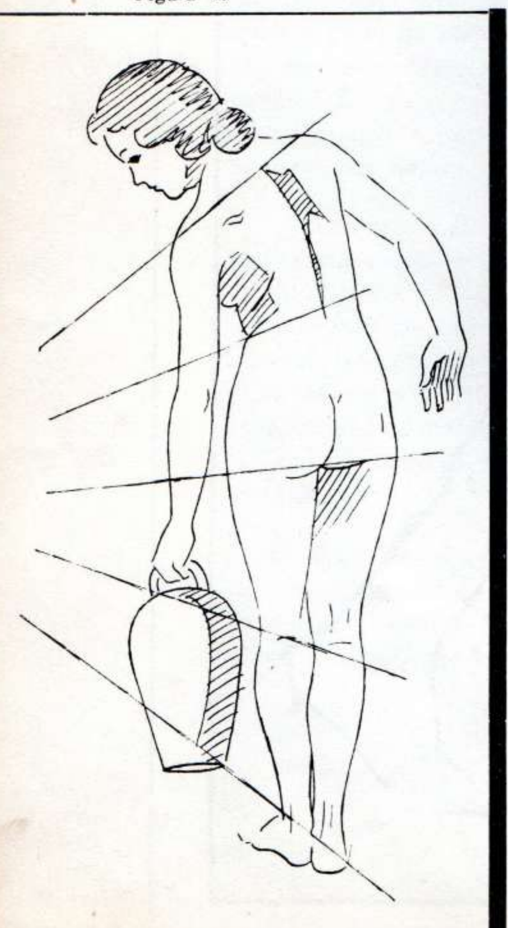
La antigua costumbre de aprender los músculos por separado es, en gran parte, responsable de la equivocada aplicación anatómica. Generalmente se aprecian en grupos y así debían ser estudiados todos los músculos superficiales.

EJERCICIO NÚM. 15

Nuestra facultad de recuerdo ha de ser más amplia. Ahora hemos de captar la línea de movimiento del modelo, sus líneas generales y formas, las masas de luz y sombra y los valores tonales de las medias tintas más destacadas. En todas estas etapas habremos de considerar una medida o valor de unidad, como ya hemos explicado, y que servirá de comparación en la proporción, inclinación y tamaño de las líneas entre sí y, asimismo, en las gradaciones de luz y sombra.

Cuando ya se tengan definidas en el dibujo las masas de sombras, éstas pueden ser igualadas con el trapo para conseguir una media tinta (fig. 32), sobre la que serán rebajadas, con miga de pan, las partes más claras y acentuadas, con el carbón, las más oscuras (fig. 33).

Figura 30



Repítanse constantemente estos dibujos de la figura del natural, utilizando modelos diversos, y pásese, gradualmente, por todas las fases de observación atentiva y dibujo mental; cuando la figura esté *clavada* en nuestro recuerdo, cuando podamos evocarla con todas sus líneas, detalles y valores, entonces es el momento de ejecutar el dibujo sobre el papel, repitiéndolo una y otra vez, hasta que la expresión conseguida acorde exactamente con el modelo visto. Insistimos en que la finalidad de nuestro trabajo es la de *ver* el objeto ausente en su tamaño, posición, formas y modelado y de que éste sea apreciado por nuestra visión interior, tal como lo perciben nuestros ojos.

Como excelente ayuda memórica, realícense calcos rápidos de buenas reproducciones. Así se descubren fácilmente y se almacenan, sin esfuerzo, en el subconsciente, los elementos de construcción de las formas naturales y la estructura geométrica de la composición del conjunto. No importa que los calcos sean de obras de éste u otro artista; lo interesante es que se seleccione entre las mejores, para que así se vayan fijando elementos formales y un buen estilo. El calco realizado con sentido analítico es un gran medio de acortar la larga tarea del conocimiento. Calcando, se des-



Figura 31

cubre como los viejos y los nuevos maestros interpretan la forma y así se educa, al mismo tiempo, la mano, para una resolución rápida.

Cálquense, siempre que sea posible y con líneas rápidas, de un libro o de buenas reproducciones, cabezas, manos, pies, trozos de la figura y también ésta completa. El calco puede ser a lápiz, pluma o pincel y sobre un buen papel transparente. Inténtese luego componer cabezas o figuras, recordando trozos diferentes de unos y otros calcos. Diviértanse con este ejercicio que hará avanzar grandemente la facultad de retención.

EJERCICIO NÚM. **16**

Como ya sabemos memorizar y dibujar una figura desnuda con sentido de proporción, línea y apropiada expresión del detalle, intentemos otros ejercicios importantes a base de relacionar dos, tres, o más figuras. Cuando, en la vida real o en la pantalla del cine, observamos los grupos activos de personas, advertimos que todos ellos tienen una línea de enlace (fig. 31). El baile, que es arte de movimiento, tiene una línea, conscientemente rítmica; en la vida ordinaria, a pesar de que los movimientos y gestos no son estudiados, la línea expresa, también, diversos grados emotivos. Dos personas se encuentran e inician la conversación y una golpea o apoya la mano sobre el hombro de la otra; este movimiento establece una línea afín o lazo de unión, que crea una forma unificada. En estos ejercicios, estas líneas de enlace se insinúan en la primera etapa. Es tan malo como inútil dibujar primero una figura y luego otra, porque, entonces, el ojo ve las figuras separadas.

En asociaciones de dos figuras que se sostienen o se cogen por las manos, deben ser observadas las líneas formadas por los brazos y manos unidos y dibujar las dos manos como una. Dos figuras sentadas o de pie, con los brazos entrelazados, ofrecen un buen ejemplo de la línea de control. También habrán de ser tenidas en cuenta la relación de los pies y las variaciones de su posición. Estos ejercicios pueden ser ralizados combinando dos o más figuras.

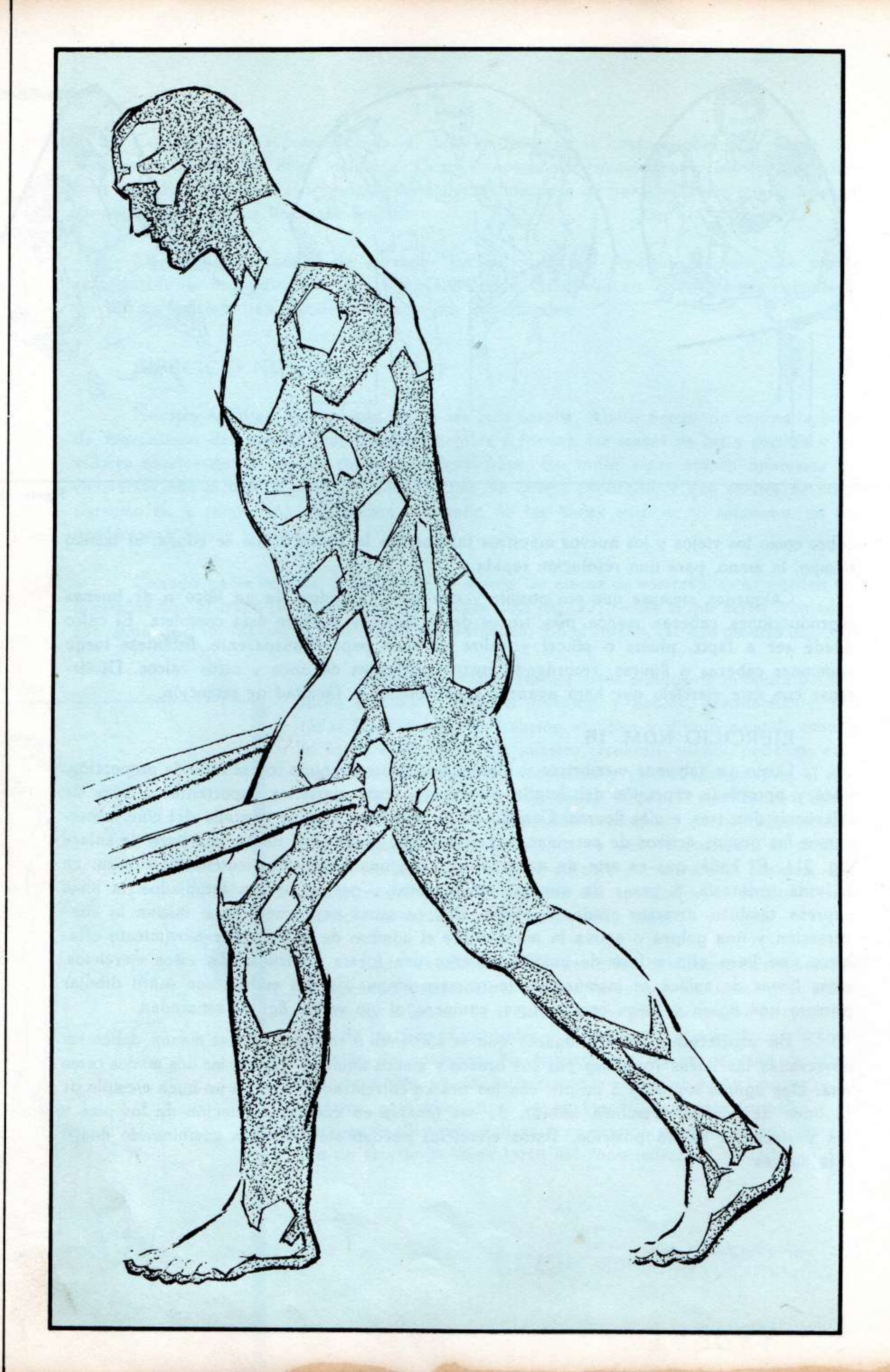


Figura 32

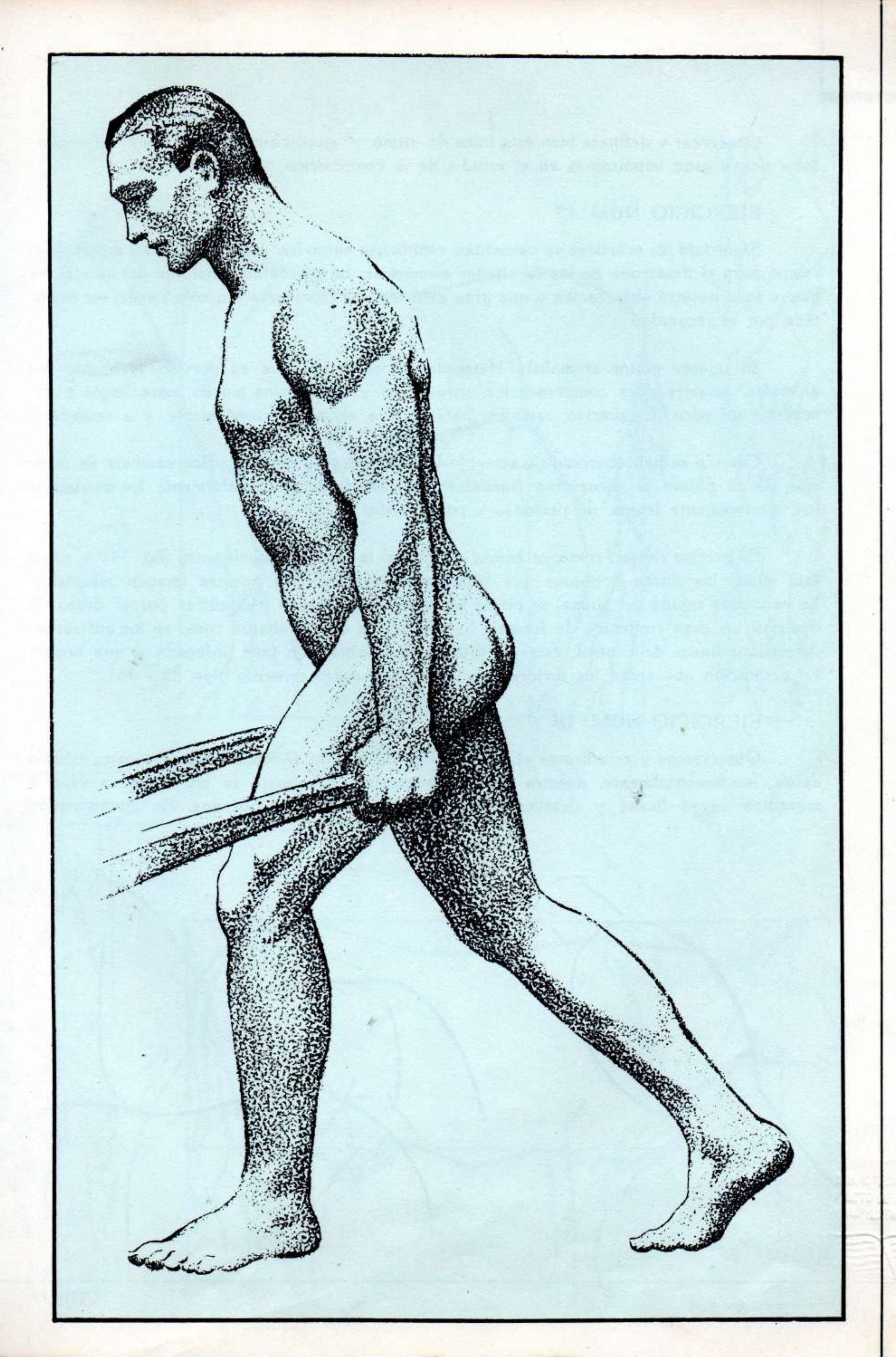


Figura 33

Obsérvese y defínase bien esta línea de ritmo y ejecútense ejercicios muy diversos; éstos tienen gran importancia en el estudio de la composición.

EJERCICIO NúM. 17

Siguiendo las prácticas ya conocidas, estúdiense animales; éstos ofrecen un maravilloso campo para el desarrollo de las facultades memóricas. La movilidad constante del animal requiere toda nuestra observación y una gran atención; su repreesntación sólo puede ser orientada por el recuerdo.

El célebre pintor animalista Hermann Leon decía «que es preciso vivir con los animales, amarles para comprenderles, estudiarlos y observarlos mucho, para llegar a conocerlos un poco. Es preciso, también, habituarse a visualizar rápidamente, y a recordar».

Cuando se han observado y retenido los movimientos rápidos y los cambios de posición de un pájaro se encuentran francamente fáciles de anotar, mentalmente, los movimientos, relativamente lentos, de personas y cuadrúpedos.

Es preciso captar, como ya hemos enseñado, la línea de movimiento (fig. 34) y sobre ésta situar las líneas y puntos que faciliten la gestación de nuestra imagen memórica. La expresión rápida del animal se presta a líneas irregulares y anárquicas por el deseo de describir un gran contenido de formas. Es preciso, en estos trabajos, como en los anteriores, determinar líneas de control; éstas facilitarán la combinación más ordenada y una segura estructuración que serán los mejores auxiliares de nuestro recuerdo (figs. 35 y 36).

EJERCICIO NúM. 18

Observemos y estudiemos el ropaje y el dibujo de indumentaria. En este estudio actúa, fundamentalmente, nuestra facultad memórica. El ropaje es un elemento vivo y movedizo cuyas líneas y detalles deben ser retenidos y recordados. En su expresión

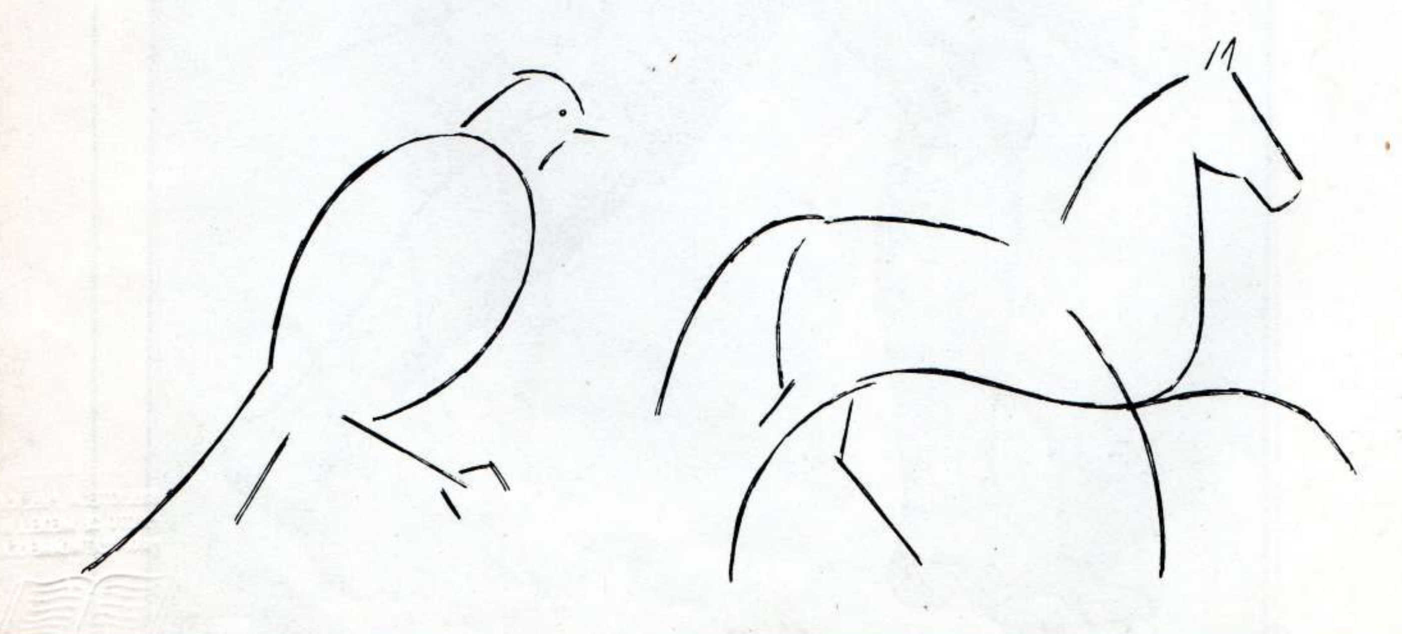


Figura 34

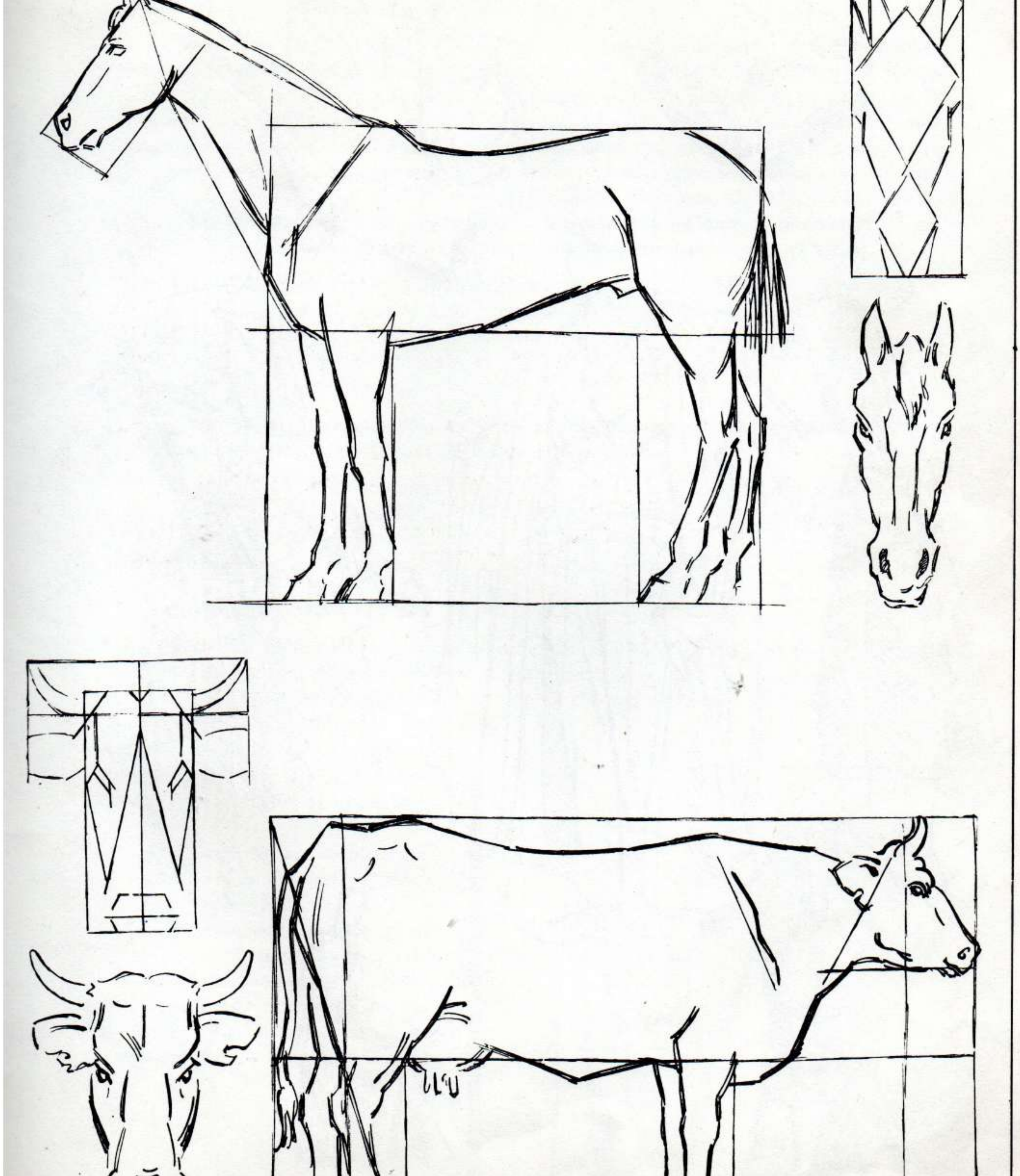


Figura 35

Figura 36



Figura 37

intervienen memoria e imaginación. De la acertada selección de pliegues, dobleces y arrugas depende mucho el efecto de una obra acabada.

Obsérvese cómo los pliegues y arrugas, considerados como perfiles o áreas de tonos, muestran formas geométricas triangulares o trapezoidales; las líneas que definen sus formas nunca son paralelas. Aun en una cortina, con largos pliegues y arrugas, siempre existirá una tendencia a lo triangular. Esta peculiaridad queda bien manifiesta colgando un paño o trozo de tela de unos clavos (fig. 38). El paño formará una serie de figuras triangulares que irradiarán desde los clavos que lo sujetan. En tejidos gruesos se modifica algo esta tendencia. Es muy importante considerar estas cualidades del ropaje (fig. 37), no con la idea de conseguir una monótona representación, sino como ayuda de nuestra observación y recuerdo, estableciendo las formas-tipo en que se basa la representación mental y real.

Deben estudiarse ropajes con plena acción y observar los pliegues que produce el viento y los que forman un vestido amplio, cuando la figura se mueve o está pasiva. Establézcanse bien las diferencias entre las diversas cualidades palpables de un tejido duro o blando, grueso o fino, terciopelo o seda, etc., y defínanse, igualmente, las líneas que generan las formas humanas en el ropaje.

Este aspecto es muy amplio y vario en la observación, y en el que se ponen a prueba los progresos de nuestras facultades de atención y recuerdo.

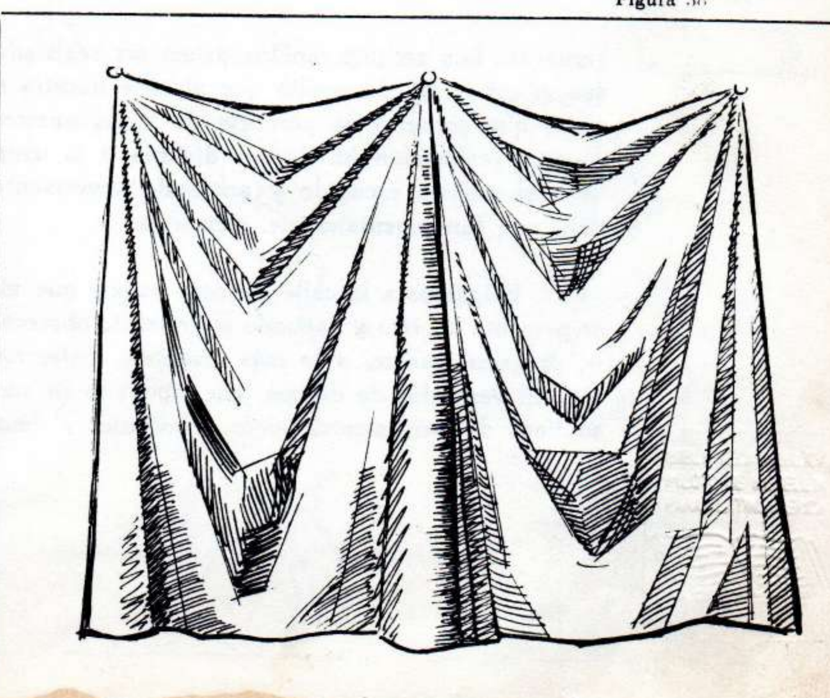
Realícense ejercicios graduales; empiécese por la observación y representación simple de un pañuelo clavado por tres alfileres y síganse estos estudios aumentando progresivamente las dificultades. Procédase, como en todos los ejercicios precedentes, resolviendo las diferentes fases de observación, prácticas de retención del modelo y representación imaginaria y real.

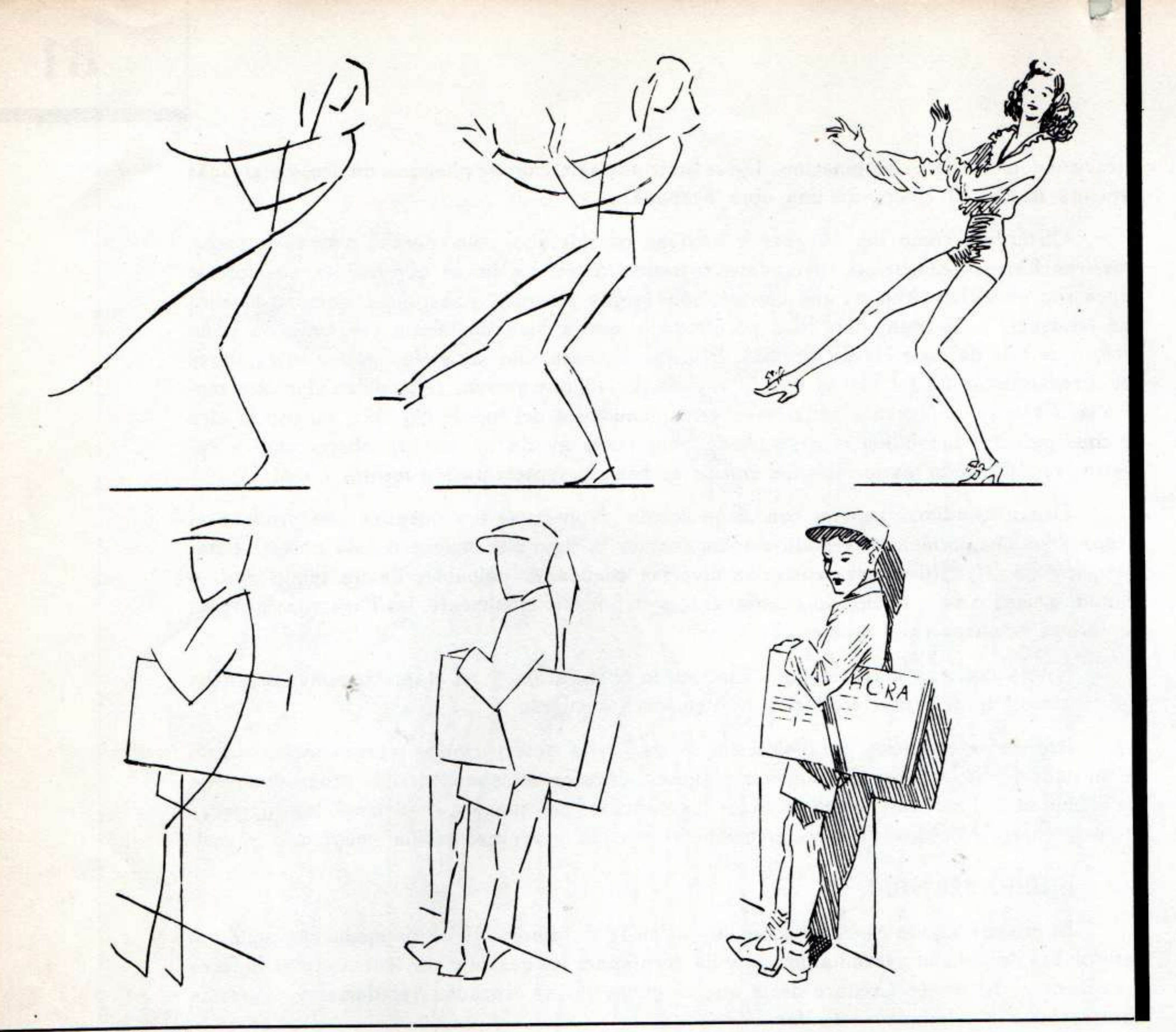
EJERCICIO NÚM. **19**

El croquis rápido es, entre todos los sistemas de dibujo, el mejor medio de captar la naturaleza con toda su verdad animada y de sorprender los gestos y movimientos más fugaces y expresivos. El pintor Couture decía que «algunas líneas trazadas rápidamente, vuestras observaciones y algunas notas formadas bajo el fuego de vuestra impresión, os guiarán mejor que esos horribles modelos que os extravían».

Un croquis es, simplemente, una anotación de diversas impresiones ópticas que ayuda, más tarde, a nuestra recapitulación memórica; es un ejercicio que despierta las ideas y hace la mano más segura y rápida. El croquis debe ser cultivado, porque su práctica mantiene, permanentemente despierta, nuestra facultad de

Figura 38





Figuras 39 y 40

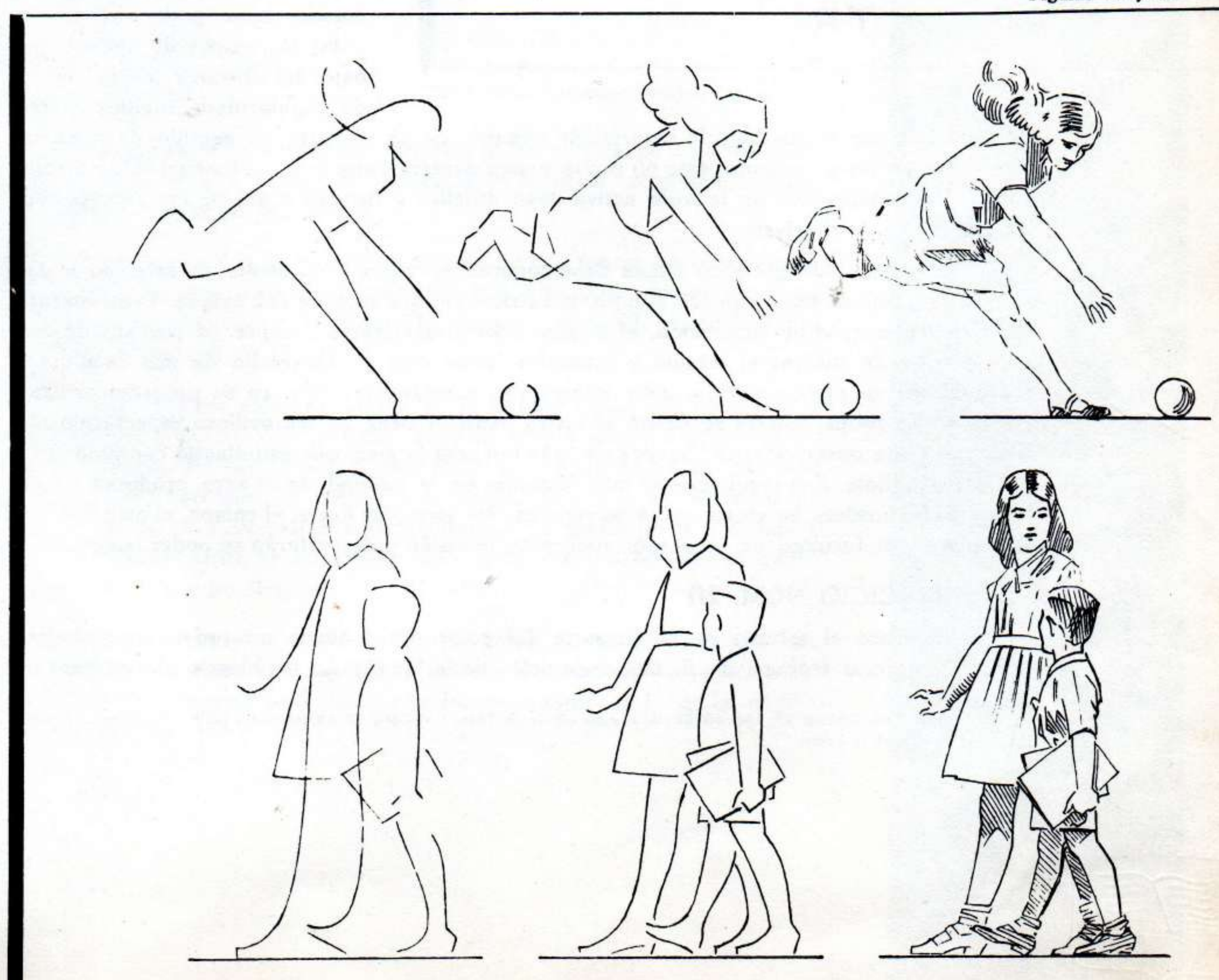
recuerdo. Los croquis rápidos deben ser realizados frecuente y constantemente y sea cual sea el grado de desarrollo que alcance nuestra memoria. Su práctica reiterada es una gimnasia que conserva la potencia de todas nuestras facultades intelectivas y las amplía. Pero nuestra realización ha de ser distinta a la usual; el croquis se ejecuta, corrientemente, ante el modelo escogido y anotando brevemente sus líneas principales. Nuestra ejecución debe ser, fundamentalmente, memórica.

Salgamos a la calle sin otro bagaje que el de nuestros sentidos. Ante nuestros ojos se presenta un rico y animado material de observación. Empecemos por lo más simple, para ir, progresivamente, a lo más complejo. Seleccionemos una figura de poca acción, por ejemplo, un vendedor de diarios, que, apoyado en una esquina, pregona titulares. Observemos su línea de movimiento, líneas principales y detalles secundarios más destacados. Cerremos

los ojos y reconstituyamos mentalmente la figura estudiada. Abriendo los ojos, comprobemos y veamos si hemos observado bien, u olvidamos algún detalle. Recapitulemos hasta tener fija, en nuestro recuerdo, la imagen vista. Al regresar a casa, dibujemos nuestras observaciones. No nos preocupe, de momento, la valoración artística de lo expresado, ni si el resultado es mediocre. Poco a poco iremos progresando, percibiendo y reteniendo más y dibujando mejor. Vayamos, gradualmente, observando y reproduciendo figuras más movidas. La memoria, por estos ejercicios progresivos, adquirirá mayor seguridad y permitirá la expresión de motivos más complicados y difíciles. Estos ejercicios espontáneos y emotivos descubren la personalidad, que es la verdadera originalidad, el estilo, que tantos buscan por caminos oscuros y tortuosos y sin encontrar nunca el fin (fig. 39 al 42).

Cuando ya se domine la representación en pleno movimiento de una figura deben acometerse acciones en las que intervengan dos o más figuras, hasta conseguir expresar escenas de multitud, como un desfile, una procesión, unas carreras o cualquier otro incidente callejero. Estos ejercicios son de importancia excepcional y deben ser reiterados siempre. Crean un hábito permanente de observación y recuerdo; forman un almacén inextinguible de motivos muy variados y activos.

Figuras 41 y 42



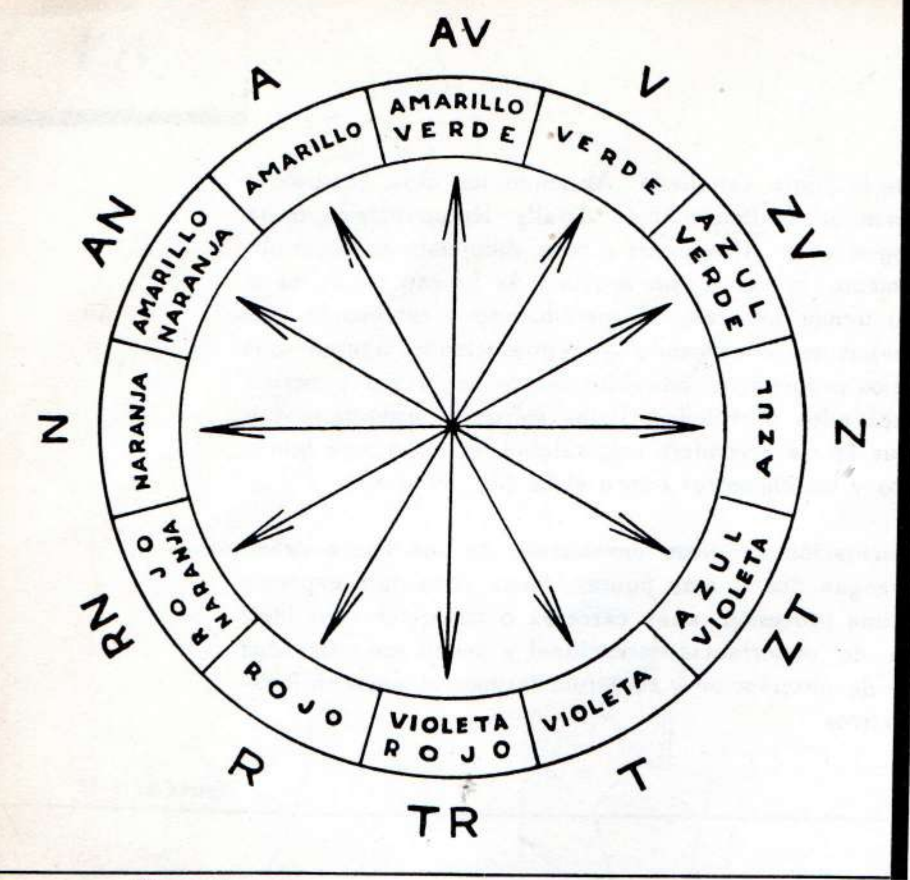


Figura 43

Terminaremos nuestras prácticas de dibujo con unas observaciones. Hemos acabado el período de estudio y ya hemos conseguido nuestra finalidad esencial: ver, de manera constante, el objeto ausente. Ahora, iniciamos o continuamos una profesión artística: pintor, dibujante, grabador, escultor o nos desenvolvemos, simplemente, como un cultivador de una de estas artes, por vocación y sin carácter de profesionalismo. ¿Debemos considerar que ya nos hemos emancipado de las disciplinas a que nos sometió el estudio memórico del dibujo? Ahora contamos con tiempo ilimitado para poder actuar en todas las etapas de nuestro trabajo, no obstante las exigencias de regularidad, rapidez y responsabilidad que se nos han de determinar siempre. Si se adquirió un sentido de imaginación, observación y recuerdo, éste no podrá nunca desarraigarse si se persiste en su desarrollo, aunque las condiciones de la vida activa sean difíciles y tiendan a anular los progresos de las facultades intelectivas.

Es indiscutible que todo artista debe conocer su oficio y, si siente su arte, no le importará dar cuanto sabe y puede aunque la retribución que alcance sea exigua. Precisamente, por este sentimiento de superación, el artista debe considerarse siempre en período de formación y ha de cultivar el estudio y estimular, cada día, el desarrollo de sus facultades. Sea cual sea su plano de vida, debe interesarse, permanentemente, en su progreso artístico y mental. Su propio interés requerirá al ajeno. Ante sí tiene un maravilloso espectáculo que alimentará sus observaciones. Su bagaje más útil será la memoria, estudiando continuamente y desarrollándola. Sus resultados se manifestarán en la calidad de cuanto produzca. Todo lo que la Naturaleza ha creado, será su riqueza: los seres, las flores, el campo, el mar, el cielo, estimularán su facultad de recuerdo, vivificarán la visión y despertarán su poder imaginativo.

EJERCICIO NÚM. **20**

Iniciamos el estudio de la memoria del color. Para situar un orden, resumiremos algunos extremos teóricos d la descomposición de la luz (*). La luz blanca, al atravesar un

(*) Véanse «EL COLOR EN LAS ARTES» de la serie «Color en Todo» y «CÓMO SE ARMONIZAN LOS COLORES», de la serie «Cómo se hace».

prisma de cristal, se descompone en una franja de intensos colores. Este es el espectro solar, cuyas fracciones de luz —adoptando el espectro elemental de los pintores— son Rojo, Naranja, Amarillo, Verde, Azul y Violeta. De éstos, tres son *primarios* o *fundamentales:* Rojo (R), Amarillo (A) y Azul (Z), y tres *secundarios* o *binarios:* Naranja (N), Verde (V) y Violeta (T), que son obtenidos por la mezcla pigmentaria o de color de dos primarios; de rojo y amarillo, el naranja; de amarillo y azul, el verde; de rojo y azul, el violeta. En el círculo de colores básicos (fig. 43) intervienen otros seis colores *intermedios* que se forman por la mezcla de un primario y un binario vecinos: Amarillo verde (AV), Azul verde (ZV), Azul violeta (ZT), Violeta rojo (TR), Rojo naranja (RN) y Amarillo naranja (AN). Con los primarios, binarios e intermedios se forma el círculo cromático, pero aún hay otras subdivisiones. Por la mezcla de dos binarios se obtiene un *terciario* y mezclando dos de éstos se determinan los *cuaternarios.*

En el círculo cromático existe, para cada color, otro que en su parecido dista más que ninguno y que se denomina *complementario.* Su posición en el círculo es diametralmente opuesta. Los principales complementarios son:

Amarillo-Violeta
Amarillo-Verde — Violeta Rojo
Verde — Rojo

Azul-Verde — Rojo-Naranja
Azul-Naranja
Azul-Violeta — Amarillo-Naranja

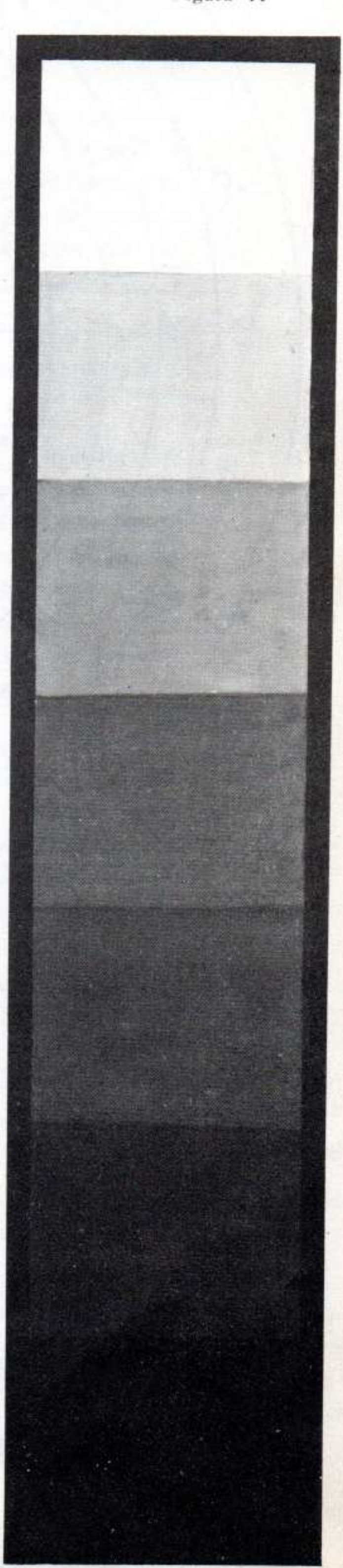
Dos complementarios pigmentarios al ser mezclados a partes iguales producen un gris neutro; en la mezcla de luces de color, dos complementarios forman la luz blanca.

El *contraste* es la oposición máxima de dos tonos; los complementarios son los que forman el contraste más alto. Los colores *análogos* son los más próximos en el círculo. Por ejemplo: Rojo (R), Rojo Naranja (RN) y Violeta Rojo (TR).

En nuestros estudios habremos de utilizar colores al óleo o a la témpera o «gouache»; su materia opaca se presta mejor a la índole de estos trabajos. En primer lugar realicemos una escala de grises, situando como límites extremos, el blanco y el negro. Esta nos ha de servir de referencia en los ejercicios que emprendamos. La escala parte del blanco, al que gradualmente se va añadiendo negro, hasta descender al negro más pleno y oscuro (fig. 44).

Seguidamente se resolverá, a pleno color, un círculo cromático que comprenda los primarios, binarios y colores intermedios. La relación relativa de los colores del círculo con los pigmentos es la de la página que sigue (fig. 45).

Figura 44



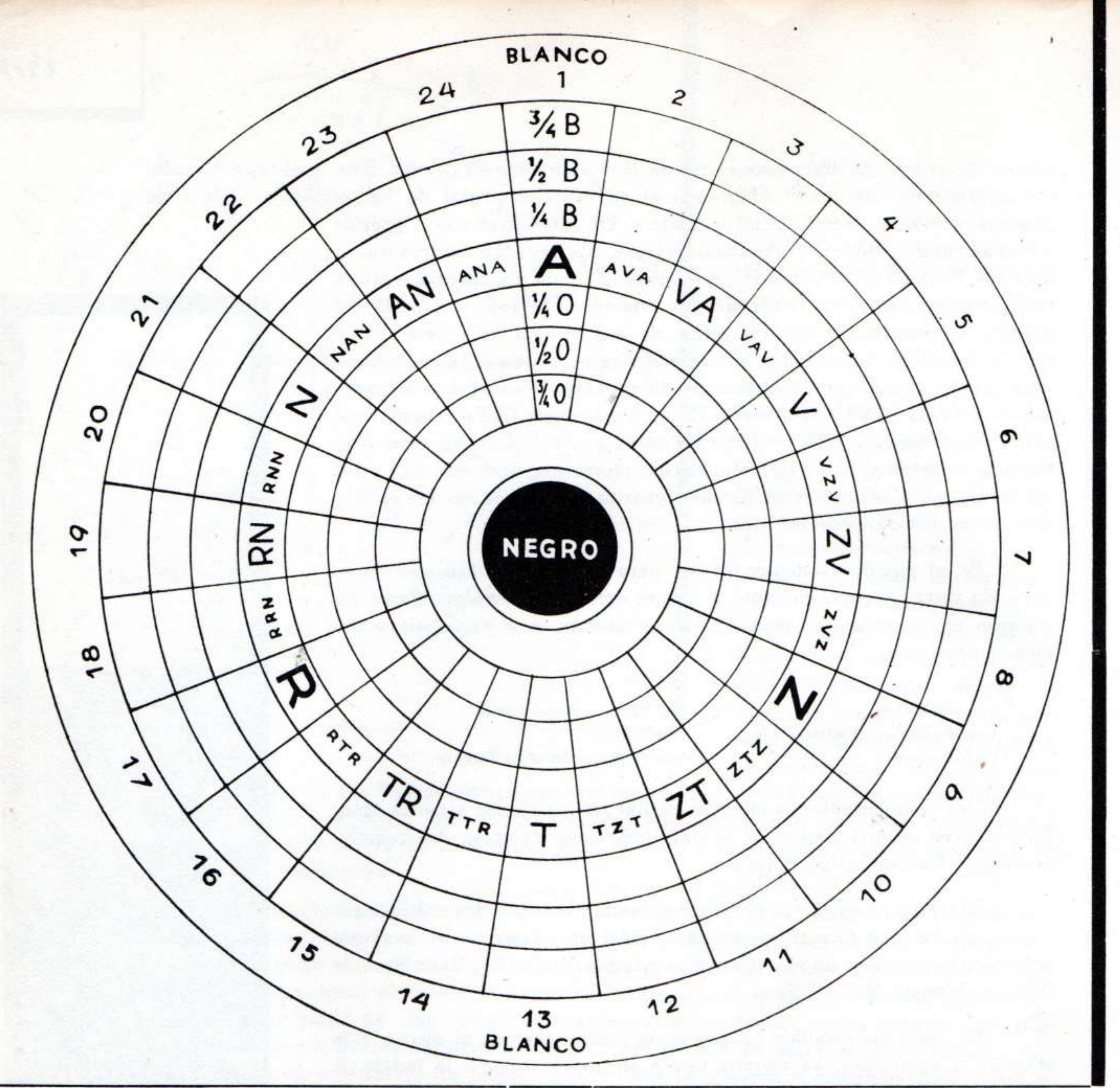


Figura 45

Amarillo	-Amarillo de cromo claro puro.
Amarillo verde	-Mezcla de amarillo cromo claro y verde esmeralda.
Verde	-Verde esmeralda puro.
Azul verde	-Mezcla de azul cobalto y verde esmeralda.
Azul	-Azul cobalto oscuro.
Violeta azul	-Mezcla de azul ultramar y carmín.
Violeta	-Mezcla de ultramar y carmín.
Violeta rojo	-Mezcla de carmín y ultramar.
Rojo	-Carmín puro.
Rojo naranja	-Mezcla de carmín y bermellón.
Naranja	-Mezcla de bermellón y amarillo cromo claro.

Cuando se tenga terminado el círculo de colores, establézcanse valores claros y oscuros de cada color, procediendo a mezclar cada uno con blanco para los claros y con negro para los oscuros.

En el círculo se situarán primero los claros por encima del círculo de colores puros y haciendo coincidir, con cada uno de éstos, una gama progresivamente rebajada hasta el blanco neto.

Los valores oscuros por mezcla del color con negro, se situarán en otro círculo, dentro del de colores. En el gráfico (fig. 45) los matices claros van precedidos con la letra B y los oscuros con letra O. Ultimada esta escala compuesta de 24 colores y las modulaciones de cada uno de éstos, al negro y al blanco, tendremos un círculo bastante amplio para nuestras experiencias. Aunque sea poco científica, ya que los tonos no son rigurosamente exactos a los espectrales, puede ser considerada como suficientemente útil a nuestros fines.

Seleccionemos dos grises de la escala de neutros, por ejemplo los valores núms. 2 y 6. Hagamos su reproducción al tamaño de 10 × 10 cms., dándoles un fondo negro y separando un valor de otro por una distancia de unos 10 cms.

Situemos ante nosotros y bien distanciado este modelo, procediendo a visualizarlo, tal como ya hemos practicado en la memoria del dibujo, «aprendiéndonos» sus valores por observación atentiva o por copias repetidas, según sea más fácil a nuestra facultad de retención y estableciendo uno de estos valores como unidad de medida y referencia. Después de comprobada la imagen «aprendida» con el modelo, inténtese su reproducción real. Si no hemos conseguido representar dos valores exactamente iguales a los vistos, repítase nuevamente el ejercicio completo. Es importante expresar muy fielmente la valoración de los dos tonos estudiados. Insístase en este ejercicio copiando diferentes pares de grises.

Practíquese con modelos simples y bodegones sencillos las variaciones tonales, sin hacer intervenir color alguno. Ya conocemos que la escala del tono encierra siete valores intermedios entre el blanco y el negro. Al observar el modelo considérense principalmente los valores 2,4 y 6 reteniendo las áreas matizadas con estos grises. Luego, y a medida que el ojo vaya adquiriendo mayor perceptibilidad, podrán ser estudiados todos los valores intermedios entre el blanco y el negro puro.

EJERCICIO NÚM. **21**

Escojamos, ahora, un gris de la escala y un color puro del círculo cromático; por ejemplo, el gris n.º 3 y el amarillo n.º 1. Reprodúzcanse a las medidas conocidas. Realícese el ejercicio, repitiéndolo luego con pares diferentes de grises.

Figura 46

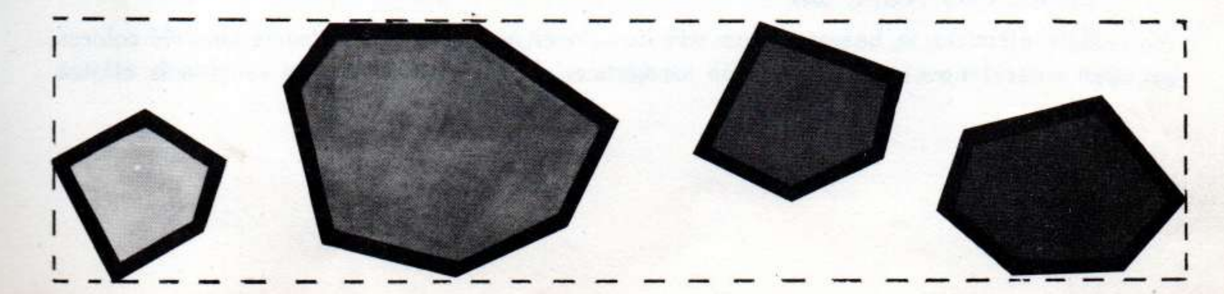




Figura 47

EJERCICIO NÚM. 22

Utilícense, ahora dos colores puros complementarios; por ejemplo, el Rojo RN n.º 19 y el azul verde ZV n.º 7. Después de haber obtenido un resultado satisfactorio, escójanse pares distintos de colores puros complementarios y repítase, con cada nueva pareja, la experiencia.

EJERCICIO NÚM. 23

Este ejercicio se basará en un trío de colores puros. El trío se forma por tres colores que sean coincidentes en el círculo con los vértices de un triángulo; ésta es la más clásica

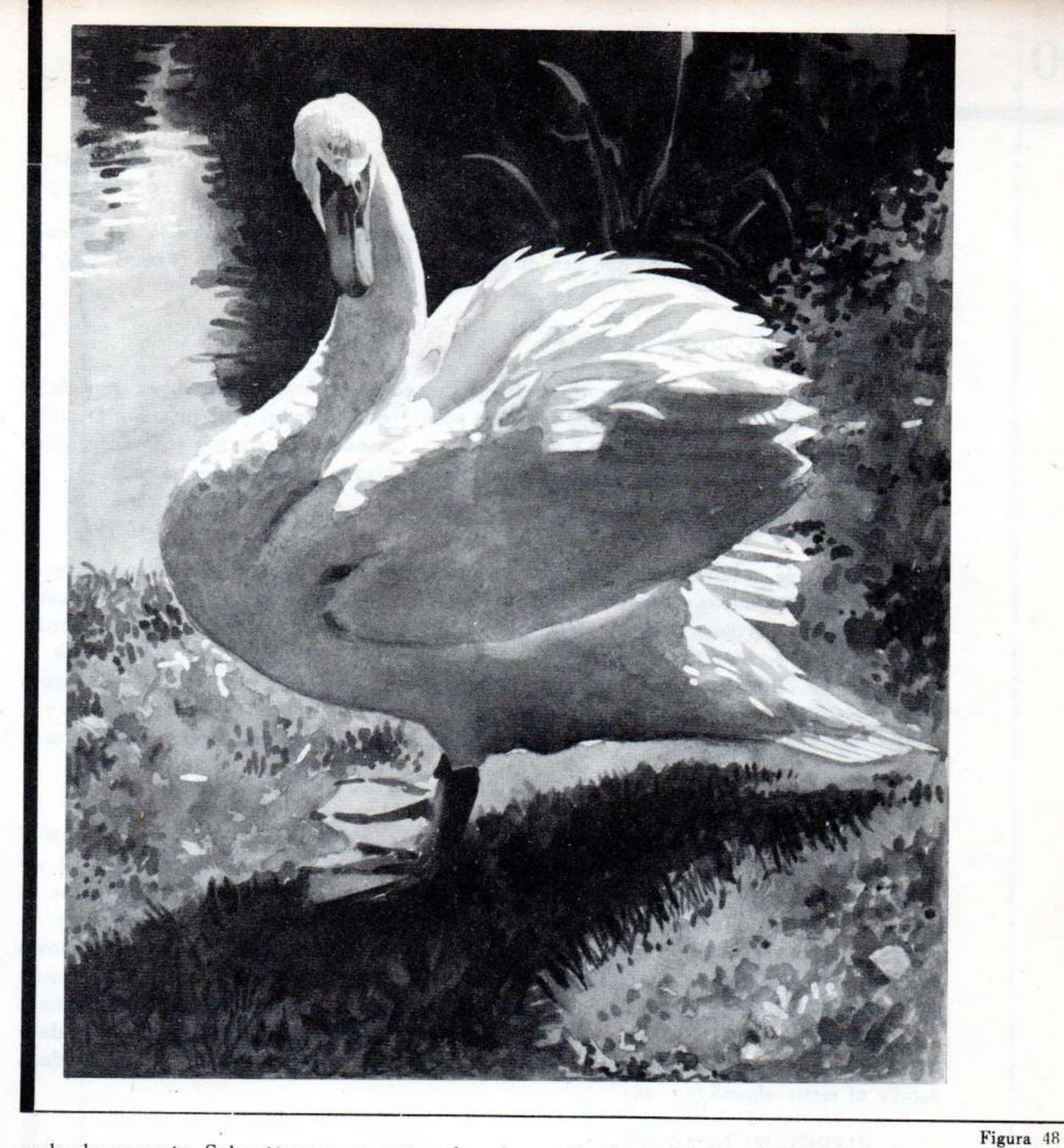


Figura 48

regla de armonía. Selecciónense, por ejemplo: el amarillo A n.º 1, el azul Z n.º 9 y el rojo R n.º 17. Repítase el ejercicio con otros tríos distintos. Cuando se domine la experiencia, puede realizarse a distancia de cuatro partes del círculo y en tonos intermedios; por ejemplo, los números 3, 9, 15 y 21, ó 7, 13, 19 y 1.

EJERCICIO NúM. **24**

Abórdense ejercicios de mayor dificultad; éstos serán basados en matices agrisados por adición de blanco o negro. Empiécese seleccionando tres matices, dos en claro y uno en

oscuro, por ejemplo, el trío 6 ½ B, 20 ½ B y 13 ¼ O del gráfico n.° 45. Los dos primeros son mezclas de intermedios con blanco, el tercero es mezcla de un color puro con negro.

Continúese este ejercicio con cuatro tonos, a distancia de cuarta parte del círculo, cambiando los oscuros y claros que han de servir de modelo, por ejemplo: 3 ½ B, 9 ¼ O, 15 ½ B y 21 ¼ O.

EJERCICIO NÚM. **25**

Dificultemos, aún más, nuestro trabajo. Procedamos ahora a situar, en superficies irregulares, cuatro o cinco colores (fig. 47): uno puro, tres modulados y un gris. Por ejemplo: 4 puro, 10 ¼ B, 16 ¼ B, 22 ½ O y el gris n.° 3. Cuando retengamos y reproduzcamos a satisfacción el modelo, realicemos nuevos ejercicios cambiando los colores y valores.

EJERCICIO NÚM. **26**

Hemos de hacernos, para este ejercicio, de un cartelito reproducido o lámina de revista, con figuras o motivos resueltos a tintas planas (fig. 47). Para poner a prueba nuestra memorización de la línea y del color, habremos de captar dibujo y tonos, procediendo ordenadamente, es decir, estudiando, fase por fase, el dibujo, y luego, los colores que lo complementen. Repetir una y otra vez, hasta conseguir una reproducción, que, comparada con el original, pueda ser considerada como perfecta. Es muy importante esta resolución y la del ejercicio siguiente, porque de ellas dependen que podamos abordar el estudio del natural.

EJERCICIO NÚM. **27**

Selecciónese una estampa o lámina de revista, cuyo tamaño no sea inferior a 20×30 centímetros aproximadamente; si es mayor, aún será más útil en nuestro estudio. Esta reproducción ha de ser una ilustración a todo color, con modulaciones y valores. El motivo es indiferente. A las dificultades del ejercicio anterior se aumentan, ahora, las gradaciones de luz y sombra. Después de estudiar y retener todos los pormenores del dibujo, procedamos a estudiar las masas más importantes de color, luego las variaciones en las zonas de luz y sombra, captando los matices diversos que determinan estos factores y el reflejo. No procedamos a la reproducción definitiva hasta que «veamos» mental y perfectamente definido el modelo; hasta que, al comparar «nuestra» imagen con la real, constatemos que no hemos olvidado detalle ni matiz alguno (fig. 48).

EJERCICIO NÚM. **28**

Abordemos el natural. Iníciese el estudio por modelos simples: un jarro de vino, unas frutas y un cuchillo, o un plato y unas frutas, y cuando sean dominados estos ejercicios primarios, compóngase un bodegón o naturaleza muerta: una tela, algunas frutas y un cacharro que se armonizan según el gusto de cada uno. No interesa en estos estudios la composición artística; sólo se pretende un fin: el desarrollo de las facultades intelectivas y, más concretamente, el de la memoria. Cuando tengamos arreglado el modelo, observémosle en conjunto. Apreciemos y estudiemos proporciones, distancias, envolvente, líneas

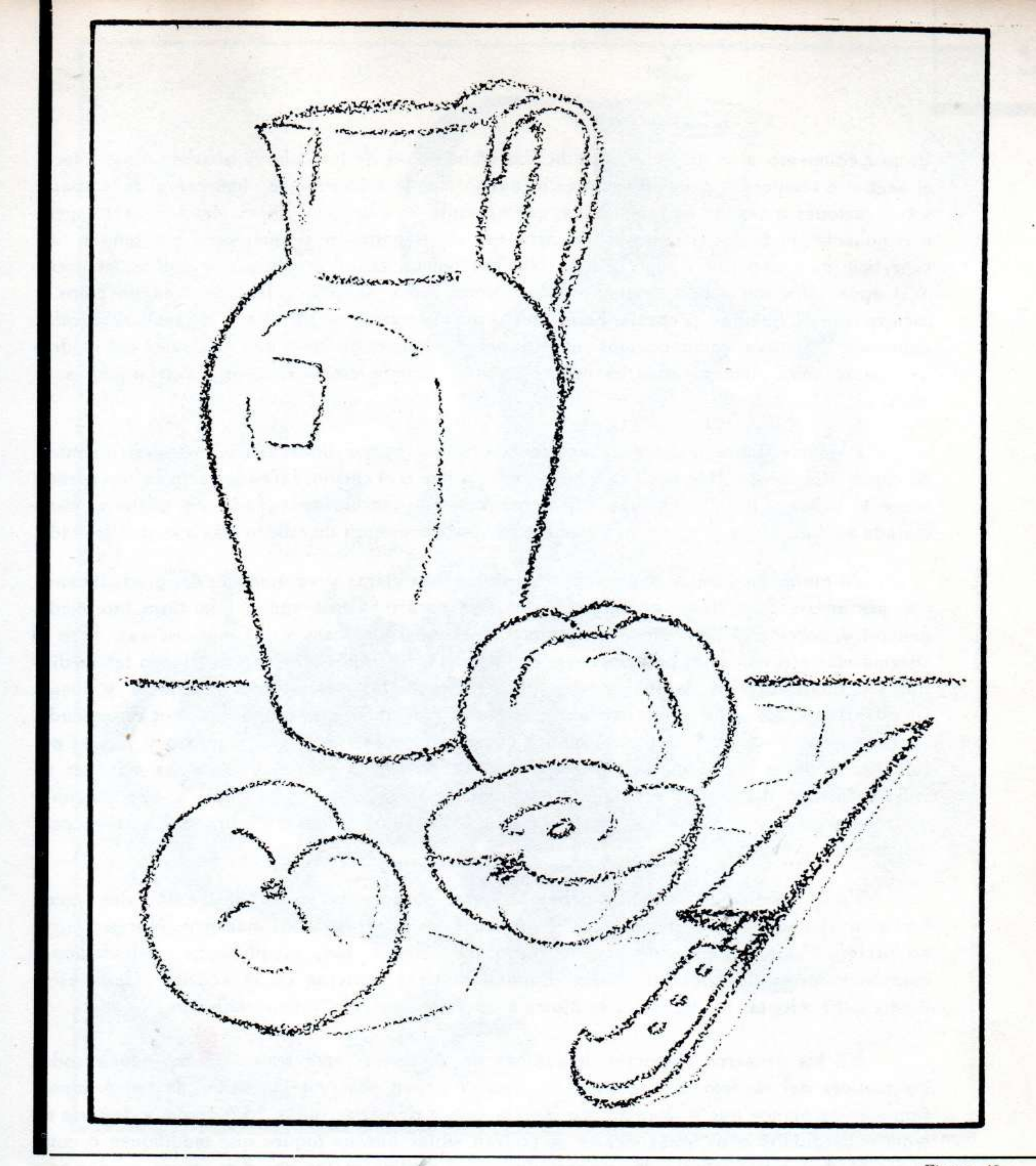


Figura 49

generales y las que componen el detalle (fig. 49). Aprendamos bien sus formas. Observemos atentivamente el juego de luz y sombras. Definamos todas las medias tintas. Comparemos una y otra vez nuestra imagen mental con la real. «Recitemos», sin cesar, detalles, valores, matices y cuando «nuestra» imagen sea concreta, iniciemos la representación pictórica.

El procedimiento más útil, como ya hemos dicho, es el de los colores opacos: óleo, colores el aceite; o témpera o gouache, colores al agua. Empleando el óleo, habremos de trabajar sobre cartones o lienzos ya preparados, que expende el comercio. Si empleamos la témpera o el gouache, podemos ejecutar sobre cartones, sin preparación alguna, pero que tengan una superficie de grano fino o algo grueso. Nuestra paleta, tanto si empleamos colores al aceite o al agua, debe ser sobria: blanco de cinc, ocre, siena natural y tostada, cadmio claro y oscuro, rojo de Sevilla o Venecia, bermellón, azul ultramar y negro. Antes de realizar nuestra expresión definitiva, compongamos sobre la paleta algunas de las tintas generales del modelo que ya tenemos determinadas en nuestra mente. Comparémoslas, luego, con aquél a la vista.

Pasemos, ahora, a la realización del cuadro que hemos observado y que nuestro recuerdo captó firmemente. Hagamos su dibujo sobre la tela o el cartón. Unos lo realizan con carbón sobre el lienzo. Otros lo encajan trazándolo con un pincel impregnado en negro o siena tostada adelgazados por aguarrás y manchando para conseguir un esbozo más o menos acabado.

Al pintar hay quien empieza por las tintas más claras y va manchando, gradualmente, por las intermedias, hasta arribar al valor más oscuro. Otros sitúan una tinta intermedia general y, sobre ésta determinan las entonaciones más luminosas y las más oscuras. Pero el sistema más efectivo es el de componer, en la paleta, los tonos más oscuros, luego las medias tintas y finalmente los claros, y pintar, primeramente, las partes más luminosas y luego, sucesivamente, los valores intermedios y sombras, con tintas más líquidas. Corot recomienda, contrariamente: «Si vuestra tela es blanca comenzad por el tono más vigoroso y seguid por este orden hasta el tono más claro». Cuando el lienzo ha sido cubierto y las manchas de color forman, a distancia, un conjunto acertado, se toma una brocha plana y se ligan unas y otras; luego se sitúan, con un pincel de marta, los acentos de luz y sombra más destacados y los detalles precisos.

En la práctica de la pintura deben buscarse siempre las cualidades esenciales, como luz, armonía, solidez y transparencia. Estúdiense los cuadros de los maestros. Nuestro curso no pretende dar lecciones de arte. Estas observaciones son, simplemente, orientaciones complementarias de nuestro estudio. Existen muchas maneras en el «oficio». Cada estudiante debe adoptar la que mejor se ajuste a su temperamento y conocimientos.

En los primeros ejercicios de pintura no es conveniente tratar de reproducir todos los matices del modelo. Entornando los ojos se deben observar las masas de tintas importantes o los planos que se forman por mezcla óptica de varias tintas. Más tarde, y después de tener conseguidos estos tonos locales, se podrán situar nuevos toques que modifiquen o completen el conjunto y estudiar los empastados y las medias pastas que den mayor solidez a la construcción y una buena calidad de materia.

Insístase en estos estudios sobre los que Pacheco, el maestro y suegro de Velázquez, en su «Arte de la Pintura», dice destacando cuán importantes son «si son pintados, como mi yerno los pintó, pues con estos principios halló la verdadera imitación del natural».

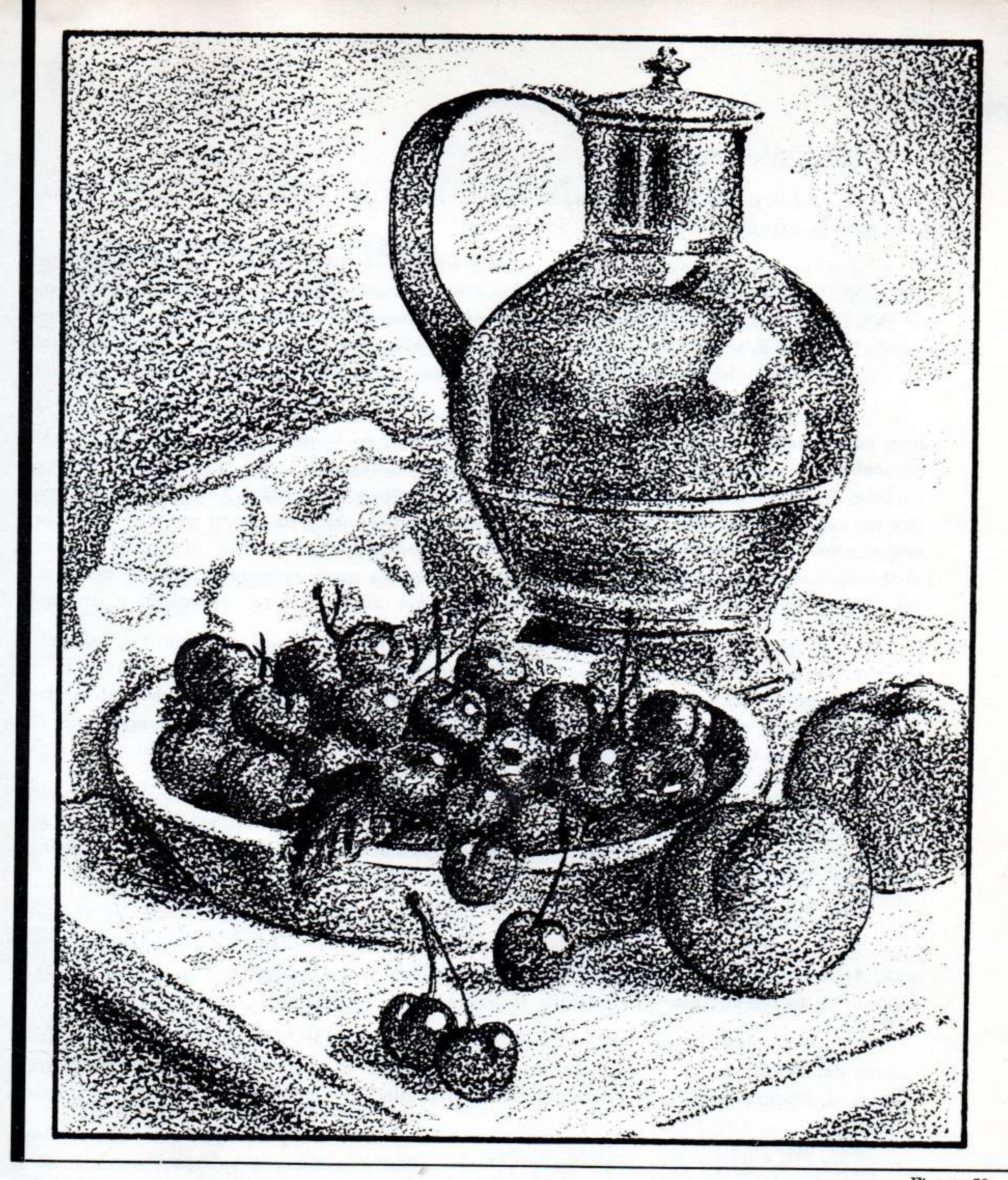


Figura 50

La reproducción del natural pasivo ofrece un excelente tránsito y conduce, de manera admirable, a la pintura de figura. Nuestro fin es el de aprender de memoria y de «recitar», con el pincel, las imágenes que observamos y retuvimos. Por ello no nos extenderemos en nuevas consideraciones ajenas a nuestro objeto.

EJERCICIO NúM. **29**

Si hemos practicado y dominado el ejercicio anterior, no nos ofrecerá dificultades muy extremas la expresión de la figura del natural.

Escojamos, para nuestro primer ensayo, un modelo fácil, en pose quieta y si es posible, desnudo. Observémosle atentamente, como ya hicimos en las prácticas de dibujo. Hemos de «aprender» sus formas y detalles, los valores luminosos y sus matices coloreados. Retengamos también el tono local del fondo, con algunos acentos importantes de luz y sombra y sin que nos preocupen sus detalles. Insístase, hasta retener firmemente el modelo completo.

Antes de abordar la representación queremos insistir sobre algunos aspectos de técnica en la pintura al óleo. La base de nuestro estudio es la observación y la comparación, pero algunos estudiantes, por ligereza o precipitación, descuidan los principios y entonces surge el fracaso, creado por ellos mismos y no por culpa del método. Si han visto un verde intenso en su modelo, atacan su pintura con el verde más irritante de su paleta y así proceden con un rojo fuerte o un azul intenso. Al no «salirles» el tono visto, acuden a comparar el obtenido en su pincel con el natural. Y a pesar de ello no lo consiguen; el tono de su pincel, que tan igual era al del modelo, es completamente distinto al ser apreciado a distancia.

Y es que un color cambia y se influencia por los colores vecinos, por los reflejos e, incluso, por la masa de aire interpuesta entre nosotros y el modelo, y aún sobre éste. Es preciso observar cada tono y valor desde lejos. Nuestra comparación de la obra ultimada y el modelo habrá de ser realizada situando aquélla junto a éste y viendo la imagen real y la imitada, a igual distancia; así es como se apreciará el verdadero efecto.

El pincel habrá de cambiarse cada vez que se cambie de color; no se deben emplear nunca, en las luces, los que han servido para las sombras o tintas intermedias. Los pinceles han de ser fuertes para obtener una pintura sólida; la pincelada deberá ser franca y conservar el relieve de la pasta.

Los colores se mezclarán poco en la paleta, pues así conservan mejor su frescura. Cuando se interrumpe una obra y algunos días después, al reanudarla, se encuentra la pintura seca, deberá pasarse por encima de ésta un pincel suave impregnado en aceite de linaza y después de frotar ligeramente un trapo, se podrá pintar nuevamente.

Pintar es tanto como dibujar en el color. En la figura dibujada se concreta toda la ciencia del dibujo; en la figura pintada se encierra todo el arte de la pintura. Cuando se domina el dibujo y la pintura de la figura, toda otra pintura o género será de fácil realización.

Ejecútense pinturas de figuras diversas y en movimiento, pero siguiendo siempre nuestro método, es decir, observándolas y reteniéndolas mentalmente y expresándolas, sin el modelo a la vista. Abórdese el paisaje. Recordemos el sistema adoptado por Whistler, Millet y tantos otros maestros. Empiécese por efectos fugaces de sol y luna, horizontes, nubes y complétense estos ejercicios con paisajes vistos.

Estúdiense siempre las escenas a plena vida, con todo su animismo y acción. Si hemos cultivado y desarrollado gradualmente la memoria debemos conservar lo conseguido y aún

llevarlo a desarrollo más amplio. La facultad de recuerdo puede alcanzar límites insospechados. Su utilización tiene un campo vastísimo en el ejercicio de todas las artes.

Taquigrafía de valores y colores

Muchas veces no es posible ejecutar una pintura de un paisaje o modelo coloreado; el tiempo es breve y el asunto pasa fugazmente ante nosotros. Por la rapidez que imponen las circunstancias, no es posible memorizar la gran variedad de líneas y matices de una escena y se hace preciso improvisar una rápida anotación que permita la ejecución posterior sin la referencia directa. El mejor auxiliar es el sistema taquigráfico.

Realícese un dibujo a lápiz o pluma con el mayor detalle posible y contorneando las zonas de cada color o matiz. Analícense cada uno de éstos del natural y establézcase, mentalmente, su relación con los de la escala de grises o el círculo de colores y anótese entonces la referencia. Cada color del espectro está en **relación** con un valor; el amarillo, que es el color más luminoso, tiene su equivalente en el valor n.° 1. El violeta, que es el color más oscuro, se corresponde con el valor n.° 7. A continuación establecemos un cuadro de relaciones aproximadas:

VALORES	*COLORES*
Blanco	
1 Luz fuerte	Amarillo (AM)
2 Claro	Amarillo naranja (AN). Amarillo verde (AV).
3 Claro bajo	Naranja (N) y verde (V)
4 Medio	Rojo naranja (RN). Azul verde (ZV).
5 Medio oscuro	Rojo (R). Azul (Z).
6 Oscuro	Violeta rojo (TR). Azul violeta (ZT).
7 Oscuro bajo	Violeta (T).
Negro	

Cada color tiene una designación, como, por ejemplo, el Rojo es R y el amarillo naranja es AN. A ella se aumenta el número correspondiente a su valor de tono. Un naranja oscuro se clasificará como N6.

Las divisiones enunciadas en el color son las más simples y con las que primeramente se practica, pero el ojo, a medida que se va haciendo más sensible a las mezclas y matices, necesita una mayor amplitud de gama. En este caso, los doce colores del cuadro pueden ser aumentados a veinticuatro.

La designación de estos matices intermedios se realiza repitiendo el signo del más sobresaliente. Un azul turquesa, situado entre el azul Z y el azul verde ZV, puede ser clasificado como ZZV. Un rojo coral, intermedio entre el rojo R y el rojo naranja RN, se designaría RRN; si en el matiz se impone más el rojo naranja, en este caso la clasificación se determinaría por RNR.

En el color se determinan también variantes de intensidad por la intervención de otro color complementario que lo neutraliza. Estas se designan por una fracción equivalente al grado de intensidad, y según sea éste, alto, medio o bajo. Por ejemplo: un color ligeramente

neutralizado se designa por la fracción 1/4 considerando que es ésta la parte que interviene del complementario o de un gris en su mezcla con el color puro. Un matiz medio, agrisado por mezclas a partes iguales se define por la fracción 1/2, y por la de 3/4 un gris ligeramente coloreado. El blanco puro se designa con la letra B, y el negro con la O. (Véase el gráfico de la figura n.° 45.)

Los colores de uso corriente en la paleta artística, corresponderían, de acuerdo con esta clasificación, a los signos que detallamos. El número de valor asignado a cada uno se refiere a los colores puros; cualquiera de éstos puede ser aumentado de valor si se le añade blanco, o rebajado, aumentándole negro, cambiando, en este caso, su posición en la escala, y, por tanto, el número:

	Designación del color y su valor		Designación del color y su valor
Amarillo de Nápoles	BA	Rojo de Venecia	RN 5
Cadmio limón	A 1	Siena tostada	RN 6
" medio	AAN 2	Carmín	R 5
" naranja...	AN 3	Azul cobalto...	Z 5
Ocre amarillo	NA 3	" ultramar	ZZT 6
Rojo de Saturno	NAN 4	" Prusia...	ZT 6
Verde cobalto	N 4	" índigo...	ZT 7
Verde esmeralda	VAV 4	Magenta	TR 6
Bermellón	V 5	Violeta mineral	TZT 7
Siena natural	NR 4	Negro marfil...	O

Todos los colores indeterminados se corresponden con uno de los del círculo variado o modificado por la adición de más o menos blanco o negro. El rojo de Venecia es un rojo naranja oscurecido al valor 5; la siena tostada tiene la misma base, pero rebajada al n.° 6. Los negros no pueden ser considerados como negros absolutos. El negro de marfil tiene un leve matiz anaranjado; el del humo, azulado.

Lo importante es decidir el valor de un color del modelo antes que la cualidad de su matiz. Analícese también su impresión de calidez o frialdad. Si se tira una vertical por el centro del círculo de colores, todos los tonos de la derecha corresponden a la gama azul fría, y los de la izquierda, a la gama roja cálida.

Señálense, en las zonas acotadas de cada color en el bosquejo, los signos que correspondan a cada área. Sólo importan los más destacados, puesto que aquéllos que correspondan a detalles o zonas muy pequeñas pueden ser registrados fácilmente en la memoria.

Para realizar un boceto o cuadro sólo es necesario transportar el dibujo al lienzo y pintar, sin vacilaciones, los valores y colores anotados.

Indice